РИСУНКИ ПОЭТА

Абрам Эфрос

ACADEMIA





Издание расширенное и переработанное



РИСУНКИ ПОЭТА

АБРАМ ЭФРОС

1933

ACADEMIA

Супер-обложка и переплет
В. С. Резникова

У нового издания две отличных от первого черты: в нем много больше пушкинских рисунков, а в тексте — внимание передвинуто на новые задачи. В количественном отношении наброски Пушкина более чем в два раза превысили первоначальный состав книги: думается, теперь обнародовано все самое важное, что есть среди зарисовок в пушкинских рукописях московских собраний. Нужно было бы не так много дополнений, чтобы исчерпать их вообще; но в разрезе моей задачи это было излишним; это сделает факсимильное издание пушкинских тетрадей, к которому наконец приступлено. Изменилось и соотношение очерков в книге. Прибавить к характеристике Пушкина-художника надо было немногое. Я уточнил наблюдения и выводы, исправил погрешности и пополнил пробелы. Но суть лежала не в этом. Центр тяжести ныне перемещен в раскрытие содержания рисунков. Их пора уже читать так, как научились читать черновики пушкинских стихов. Надо исходить из положения, что графика его рукописей — это дневник в образах, зрительный комментарий Пушкина к самому себе, особая запись мыслей и чувств, своеобразный отчет о людях и событиях; это—второй план, у которого свой материал и своя система. Я попытался вскрыть их; этому

отдана новая часть книги. Меня особенно привлекала задача распознания, кто — те, которые послужили прототипами профилям, головам, фигурам, усеявшим страницы пушкинских тетрадей? Портретные сопоставления, хронологические тождества, намеки текста, данные биографии перекрестно освещали то, что нарисовано Пушкиным. Кажется, в отношении воспроизведенного в книге материала можно считать, что основное в нем выяснено. Образовалась целая галлерея современников, зачерченных пушкинским пером. Она велика и закономерна; она интересна столько же тем, как воспринимал Пушкин людей эпохи, как и тем, что выясняют они в его творчестве. Это обнаруживает себя не раз: иные утверждения, толкования и датировки надо менять после того, что говорят пушкинские рисунки. Вероятно, я не справился бы с комментарием, если бы был оставлен на одного себя; но, как и при первом издании, мне были в помощь указания и критика сотоварищей. Больше всего обязан я на сей раз М. А. Цявловскому, Т. Г. Зенгер и С. М. Бонди: они были поистине неутомимы в ответах на мои слишком частые обращения и справки.

4 марта 1933.

Пушкинские рукописи полны рисунков. Об их богатстве знает всякий, кто соприкасался с подлинниками. В работе Пушкина это — боковая ветвь, но она так велика и многообразна, как ни одна другая. Она сопутствует почти каждой странице его черновиков. Это самый настойчивый спутник его труда. Думать о пушкинских стихах,—значит вызывать в памяти его графику, так же, как рассматривать его рисунки,—значит мыслить о его поэзии. Это стало уже привычным не только для нас; может быть, нам это лишь легче, нежели старым поколениям. Но менее всего мы в праве считать себя открывателями. Публичная жизнь пушкинских рисунков насчитывает более столетия. Пушкин не таил их. Он прятал их не больше, чем эпиграммы. Кишиневские карикатуры были открытой частью его кишиневских бесчинств. Его альбом в невестном доме Ушаковых был общим достоянием. Профиль Наталии Николаевны Гончаровой был сделан для «моей египтянки». Пушкин рисующий был канонизован самим поэтом в стихах, им опубликованных. Воспроизведение его рисунков Анненковым не было ни нескромностью, ни просто новинкой. Оно закрепляло уже сложившуюся традицию. С тех пор, от Анненкова до Венгерова, опубликовано не мало. Если

выбором руководил больше случай, нежели система, все же рисунков Пушкина появилось достаточно, чтобы они стали уже неотделимы от его облика.

Но что мы знаем о них?—Ничего, или почти ничего. Существует несколько замечаний, сделанных мимоходом исследователями,—кое-какие сведения, сообщенные при случае,—и немного домыслов, не приведенных в связь. Изучение пушкинской графики ждет первых шагов. Ее литературная и художественная природа так же не раскрыта, как не выяснено ее происхождение и материал. Более того, нет ответа на главное:—искусство ли это? Будем ли мы попрежнему любить рисунки Пушкина только за то, что это следы его руки, или сам он станет нам милее потому, что существуют его рисунки?

Книга, лежащая перед читателем, пытается дать на это ответ. У нее нет притязаний на окончательность. Она дает первое очертание тому, что когда-нибудь примет решительную форму. Условность иных из ее положений и догадок очевидна. Если, все же, они высказаны полным голосом, с развернутыми выводами, то потому, что таково свойство пушкинских тем. Пушкиноведение — неизбежно лирично. Пушкин не только центральный факт литературы, но и часть автобиографии каждого из нас. Поколения встречают его, «волнуясь и спеша». Говорить о нем — значит осуществлять свое историческое право. Таких прав не уступают никому,— даже детям. В особенности нельзя уступать того, что связывает с Пушкиным, ибо нет у нас любви ревнивее, нежели эта.

14 июля 1930.

РИСУНКИ ПОЭТА

I

...Перо, забывшись, не рисует
Близ неоконченных стихов
Ни женских ножек, ни голов...

1

В журналах звали его поэтом, а в лакейских — сочинителем. Художником его не называли никогда, и никогда Пушкин не проговаривался, хотел ли бы он носить такой титул. Но ясно, что это было бы только лишним звеном к обидам, уже нанесенным: к «камер-юнкеру» и к «сочинителю». Он же был прежде всего человек света, и по этой линии разыгрывались все столкновения — от полумилорда Воронцова до альфонса Дантеса-Геккерена. Его таланты не должны были, по существу, переходить норм, отведенных для джентльмена, иначе они становились «vulgar». Таким был уже его поэтический гений, неуступчивый, неумеренный, не считавшийся ни с какими границами, уничтожавший его светские качества и находивший, как приступ одержимости. Чем иным были его признания: — «Душа стесняется лирическим волненьем,— Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне, — Излиться, наконец, свободным проявленьем...», — «Бежит он, дикий и суровый, — И звуков, и смятенья полн,—На берега пустынных волн...»? Это делало его беззащитным и смешным, он же слишком хорошо знал, что смешное убивает.

Он любил художников больше, нежели свой литературный цех, где его унижало равенство с правительственной рептилией Булгариным и демократическим растрепой Полевым,—

и еще больше, нежели актеров и актрис, в которых было неустранимое сочетание авантюризма и невольничества, странствующего фиглярства и крепостной сцены: в дни светских огорчений или журнальных нападок он приравнивал именно к ним оскорбительность своего положения: «...Толпа взирает на поэта, как на фигляра заезжего». Художники были ему милее, потому что они жили и работали не группами, не станами, как литераторы и актеры, а в одиночку и особняком. Он не нанес обиды ни одному художественному имени, которое было славно или модно в его дни. Он не прокалывал их эпиграммами, как других насекомых своей коллекции. Он благожелательно поминал их при случае в своих стихах, — от Орловского в раннем «Руслане и Людмиле», до Карла Брюллова, чью «Гибель Помпеи» он удостоил графического наброска и поэтического переложения в черновом тексте 1834 года: «Везувий зев открыл...». Он не нашел среди них ни одного, кого хотелось бы ему прижечь клеймом нарицательности. Он в этих случаях говорил обще, безлично и описательно: «...Художник-варвар кистью сонной. — Творенье гения чернит», — «Маляр негодный...— пачкает мадонну Рафаэля». Он охотно ходил по мастерским и одаривал художников стихами. Но по-настоящему он любил другое: его сокровенной и единственной любовью была музыка, и титул благородства он признавал, в сущности, только за творцами этого чистейшего и бескорыстнейшего из искусств. Если бы он мог гениальные строки из «Моцарта и Сальери» по праву приложить к собственному творчеству, он впервые был бы счастлив без горечи и раздвоения; недаром в гармоническом строе своих стихов он держал путь на музыку, и в иных его созданиях сила звучащей гармонии так велика, что смысловые ряды едва сквозят под музыкальным очарованием его фонем.

2

В его рисунках не было ничего принудительного и важного. Они не находили, как творческие припадки поэзии, и не пытались взлететь выше, чем это было свойственно их простой природе. Они обладали легкостью внезапной игры пера и воображения, которыми позировал и которые официально провозглашал Пушкин, когда говорил о своей поэзии перед лицом света: тогда он лжесвидетельствовал, что его поэзия не знает труда, что она приходит «между прочим», что она только плод случайного вдохновения, — у него была задача отвести от себя звание «сочинителя», профессионального писателя. Но он точно и верно говорил о своих рисунках, когда писал из-под ареста приятелю после битья непонравившейся физиономии молдаванского боярина в Кишиневе: «мараю небрежные черты».

Он рисовал, в самом деле, легко и бездумно. Он рисовал беззаботно. Он рисовал, как хотел бы писать. Он не усердствовал, не искал и не отделывал. Свои рукописи и подчас чужие альбомы он наполнял набросками, как на душу приводил бог и повод. Они выходили у него сразу или не выходили совсем. В первом случае он не очень радовался и во втором — не слишком огорчался. Он их любил, порой берег, всегда забавлялся ими,—но просто и небрежно. Он иногда даже особо отмечал их, в письмах к приятелям или жене, в строфах бокового хода поэм или стихов, — но делал это мимолетно и непритязательно, при случае, по более важным и жизненным оказиям.

Это были, действительно, только «рисунки поэта»,—можно сказать, «только бедные рисунки поэта», — создания случайные и бескорыстные. Он от них ничего не требовал. Они возникали мимоходом. Они были малыми спутниками его стихов. Они жили в их тени и их соками. Они не тянулись к самостоятельной жизни. Их прелесть—это прелесть пушкинского поэтического «почерка». Но, создавая их, Пушкин ни

с кем из художников не соревновал и мастером в области чужого искусства не прикидывался. Подобного самоограничения не накладывал на себя ни один из наших поэтов. Большинство из них не умело рисовать совсем. Но кто умел или любил, тот становился перебежчиком. Он уже не хотел довольствоваться пушкинской мерой. Он собирался жить двойной присягой: поэтом среди поэтов и художником среди художников. Он принимал двойное подданство. Однако возмездие наступало немедленно. Это были два существа в одном лице, но второе всегда было посредственно и еще чаще ничтожно. Случай Микельанджело единичен, даже в мировом искусстве. Большие поэты становились маленькими художниками, едва только становились художниками. Хуже было то, что они не чувствовали своего унижения. Усердный дилетантизм живописца Лермонтова столь же самоудовлетворен, как педантичное линевание рисовальщика Жуковского. Даже Шевченко, брюлловец, цеховой художник, выученик Академии, мог только бесцветно и вяло перелагать в штрихи и краски то, что кипело и взрывалось в его стихах. Сколько часов отдал Лермонтов своему живописному прилежанию, — этим маслам, акварелям, туши,—«Воспоминанию о Кавказе», «Эльбрусу», «Перестрелке в горах Кавказа», «Валерику», «Штурму Варшавы», «Красному Селу» и так далее! Он очень старался, он выписывал листочки на деревьях, пуговицы на мундирах, он лощил картины, как заправский эпигон академической школы,—но его трагическая Муза должна была в эти часы тяжело смыкать веки, чтоб не видеть, что делал у ее ног маленький армейский поручик Лермонтов.

Между тем живая вода была неподалеку. Надо было только «вернуться к Пушкину». На опыте того же Лермонтова можно видеть, как оживал, как расцветал его рисунок, когда он оставался в золотых пушкинских границах. Есть великолепные черновики в рабочих тетрадях Лермонтова. Они дышат такой же неукротимой жизнью, как и

его поэзия. Они не достигают прелести и чистоты пушкинских рисунков, потому что они всегда искажены приемами профессионализма — слишком ловкой линией, слишком щегольской моделировкой, слишком картинной композицией, — но под этими кляксами, между этими кляксами живут и блещут подлинные «рисунки поэта», — такие же, почти такие же, как те, которые возникали под пером Пушкина.

3

Процесс их рождения нам известен. Пушкин сам отметил его. Он был очень внимателен к себе. Самое глубокое в его поэзии проецировано уловленным и запечатленным в стихах движением темной творческой стихии. Мог ли он обойти молчанием такого верного и постоянного спутника своей поэзии, как рисунок? Но даже если бы он промолчал, — об этом рассказали бы его рукописи. Их вид описывался не раз. Первым это сделал Анненков. Он описал их так: «Рядом со строчками для памяти и будущих соображений стоят в них начатые стихотворения, конченные в другом месте, прерванные отрывками из поэм и черновыми письмами к друзьям. С первого раза останавливают тут внимание сильные помарки в стихах, даже таких, которые в окончательном виде походят на живую импровизацию поэта... Прибавьте к этому еще рисунки пером, которые обыкновенно повторяют содержание написанной пьесы, воспроизводя ее таким образом вдвойне». Но здесь только изложено прозой то, что сказал стихами сам Пушкин в описании альбома Онегина, — и Анненков же впервые опубликовал этот отрывок, в своей редакции, после выписанных выше слов:

В сафьяне, по краям окован,
Замкнут серебряным замком,
Он был исписан, изрисован
Рукой Онегина кругом.


44

Среди бессвязного маранья
Мелькали мысли, примечанья,
Портреты, буквы, имена
И думы тайной письмена.

Пушкин точнее своего биографа и тоньше его. Топографию своих черновиков он очертил рельефнее и, конечно, обошелся без слишком поспешной характеристики, которую дал Анненков рисункам. Закон повторения, устанавливаемый биографом, — стих, дублированный образом, — неверен; это частность, выданная за общую норму. Но источник возникновения пушкинских рисунков определен правильно, в согласии со свидетельством самого поэта и в согласии с тем, что дает нам каждое исследование черновиков Пушкина: пушкинский рисунок возникал не как самоцель, но в результате бокового хода той же мысли и того же душевного состояния, которые создавали пушкинский стих. Пушкинский рисунок появлялся в творческих паузах, в малых перерывах стихописания, в минуты критической остановки, во время коротких накоплений или разрядов поэтической энергии. Пушкинский рисунок — дитя ассоциации, иногда близкой (и тогда анненковский закон действителен), иногда очень далекой, с почти разорванной связью. Но он всегда укладывается в один из ассоциативных рядов, тянущихся вдоль возникающего стихотворения. Сам Пушкин подметил, что в большинстве случаев появление рисунков у него связано с неоконченным стихом; когда стопорилась строфа, не давался эпитет, медлила рифма, — заминка разрешалась рисунком. Творческая энергия, встретив запруду, катилась по боковому руслу. Пушкин писал в первой главе «Онегина» об этом (IX):

Пишу, и сердце не тоскует,
Перо, забывшись, не рисует
Близ неоконченных стихов
Ни женских ножек, ни голов.

Но это лишь общая формула. Ее нужно сделать точнее и диференцированнее. Выводы, следующие из нее непосредственно, могут быть определены так: чем короче были паузы, — тем мимолетнее рисунки и тем меньше их. Они множились, дробились, увеличивались, когда остановка крепла. Они могли быть единичными — на оборванной посредине строке; они разрастались — в конце стиха; они становились целыми скоплениями образов — в конце строф, в конце глав, в конце всей вещи. Для обрывов посредине, когда неизливавшее стихов перо начинало выводить абрисы, профили, росчерки, фигуры, — определительно то душевное состояние Пушкина, которое он описал в начале отрывка «Зима... Что делать нам в деревне?»:

...Вот вечер: вьюга воет,
Свеча темно горит; стесняясь, сердце ноет;
По капле медленно глотаю скуки яд...
. . . .
Беру перо, сижу, насильно вырываю
У музы дремлющей несвязные слова.
Ко звуку звук нейдет... Теряю все права
Над рифмой, над моей прислужницею странной.
Стих вяло тянется, холодный и туманный.
Усталый, с лирою я прекращаю спор.

Знаком капитуляции было появление и разрастание рисунков. И таким же бывало ознаменование окончания вещи. Оно возникало из этого же томления, «тоски», «грусти», только иначе окрашенной. Оно выражено Пушкиным в стихах: «Миг вожделенный настал, окончен мой труд многолетний». В черновой редакции сказано так:

— Что ж не вкушает душа ожидаемых ею восторгов?
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?

Это значило, что, бросив на бумагу последнюю строку, еще не остывшее, но уже коснеющее перо, движимое тоскливой резиньяцией, разбрасывало по рукописи очерки параллельных, повторяющихся изображений. Но и начало работы,

приступ к вещи часто были связаны у Пушкина с некоторым раздумием, как бы с колебанием перед тем, как пуститься в путь; поэтому мы часто встречаем у него рисунок «в окрестностях заглавия» — над ним, под ним, возле него, у начальных строк. Эти паузы были у Пушкина обычно короткими, в силу этого и заглавный рисунок — обычно лаконичен и скуп.

Примеры для этих основных четырех групп таковы: для первой — краткой заминки в стихе—любая из многочисленных «ножек» или «голов», которые сам Пушкин поминает в приведенных уже стихах, в качестве самой обычной из своих изобразительных тем, — ножки, профили, очерки в рукописях «Евгения Онегина».

Для второй группы — больших пауз между строфами—рисунки в правленном беловике «Кавказского пленника»: так, в конце первой части Пушкин сначала написал четверостишие: «К брегам причалил тайный враг, — Стрела выходит из колчана, — Взвилась, и падает казак — С окровавленного кургана», и лишь потом стал работать над непосредственно этому предшествующими строками: «О чем ты думаешь, казак, — Воспоминаешь прежни битвы...» и т. д. И вот раздел меж этими двумя группами стихов, пауза перехода заполнены очерками полуфигур: казака, черкеса; а окончание добавленных стихов разрослось в целую картину-концовку: кургана, сторожевого казака, реки, ствола, несущегося по волнам.

Третья группа — скопление рисунков в основных паузах, в финалах всех типов—самая выразительная и многообразная. Под финалами разумеются: полное окончание вещи; отказ от продолжения работы, законченной позднее, иногда в другом месте, или не законченной вовсе; короткая программная запись, исчерпанная на странице сразу изложением темы или даже одним названием будущей работы. Таковы: скопление рисунков после начатых и перечеркнутых строф в «Цыганах»; в финале «Кавказского пленника» (даже перебеленной рукописи Александровского лицея); на програм-

ной записи «Гавриилиады»; в конце первой сцены «Каменного гостя»; в конце брошенной на половине XIII строфы «Осени» и т. п. К этой же группе относятся редкие у Пушкина опыты прямой иллюстрации в «Гробовщике», «Домике в Коломне», «Сказке о Балде» и т. п. Пожалуй, самым характеристическим образцом является известная страница, на которой Пушкин пытался, и не мог, создать стихотворение на казнь декабристов: сначала шесть слов: «и я бы мог как шут...», — потом виселица с пятью казненными, — дальше профили, профили, профили, — опять та же начатая строка: «и я бы мог...», — опять профили, — и, внизу страницы, замыкающим рядом, вновь повторенный очерк виселицы с пятью повешенными. Этот лист можно считать каноном большой пушкинской паузы.

Четвертая группа — заглавных рисунков — иллюстрируется: завитками, образующими птицу вокруг надписи «История села Горюхина», растительным орнаментом в заглавии «Странника», зверьем в начале сказки «Как весенней теплою порою», лошадью у заглавия «Путешествие в Арзрум», профилями над предисловием к «Онегину» или под заголовком второй части «Дубровского».

Вне этих четырех групп остаются рисунки, не связанные с текстами, — так сказать, рисунки «на случай», возникшие по различным жизненным поводам. Их немного. Определяющий тип и главная масса их — портреты, фигуры, сценки, карикатуры Ушаковского альбома. Таковы же рисунки деревьев, карандашные пейзажи, наброски на иных пустых, нетронутых стихами страницах пушкинских рукописей. Их можно объединить в пятую группу. Она будет последней.

4

Уже эта топография пушкинского рисунка свидетельствует, что анненковский закон связи между содержанием текста и рисунком должен быть сильно перередактирован.

Он сложнее, чем «повторение содержания написанной пьесы»; он тоньше, чем «воспроизведение ее вдвойне». Вся связь — хитрее и узорнее, нежели она представилась беглому взгляду. Верно, что рисунок связан с пьесой, — неверно, что он просто удваивает ее. Он сопутствует стиху, — но свободно, а не рабски. Он является параллелью, а не зеркалом. Закон связи у Пушкина — закон параллелизма, а не закон отражения. «Воспроизведение вдвойне» — частный случай общей нормы.

Тройственную схему параллелизма, столь установленную и изученную там, где параллелизм является основой, — в восточной поэзии: в древне-еврейской, египетской, вавилонской, арабской, персидской, — можно в полной мере применить и здесь. Первый вид параллелизма, когда оба его члена точно повторяют друг друга, — «удвоение»; второй его вид, когда оба члена действуют лишь по совокупности, — «сочленение»; третий его вид, когда оба члена действуют контрастом, — «противоположение». Для пушкинских рисунков наиболее обычен второй вид. В этом именно характерная и решающая черта связи стиха и изображения у Пушкина, — а не в повторениях и не в контрастах. Просто копирует свой стих Пушкин нечасто и еще реже отрывается от него совсем. В большинстве случаев он идет по рядам сопутствующих ассоциаций. Он идет по ближайшему ряду, — дополняя, варьируя, развивая образные возможности стиха, и столь же часто идет по дальнему ряду, иногда почти соприкасаясь с подсознательными образами, формирующими стих.

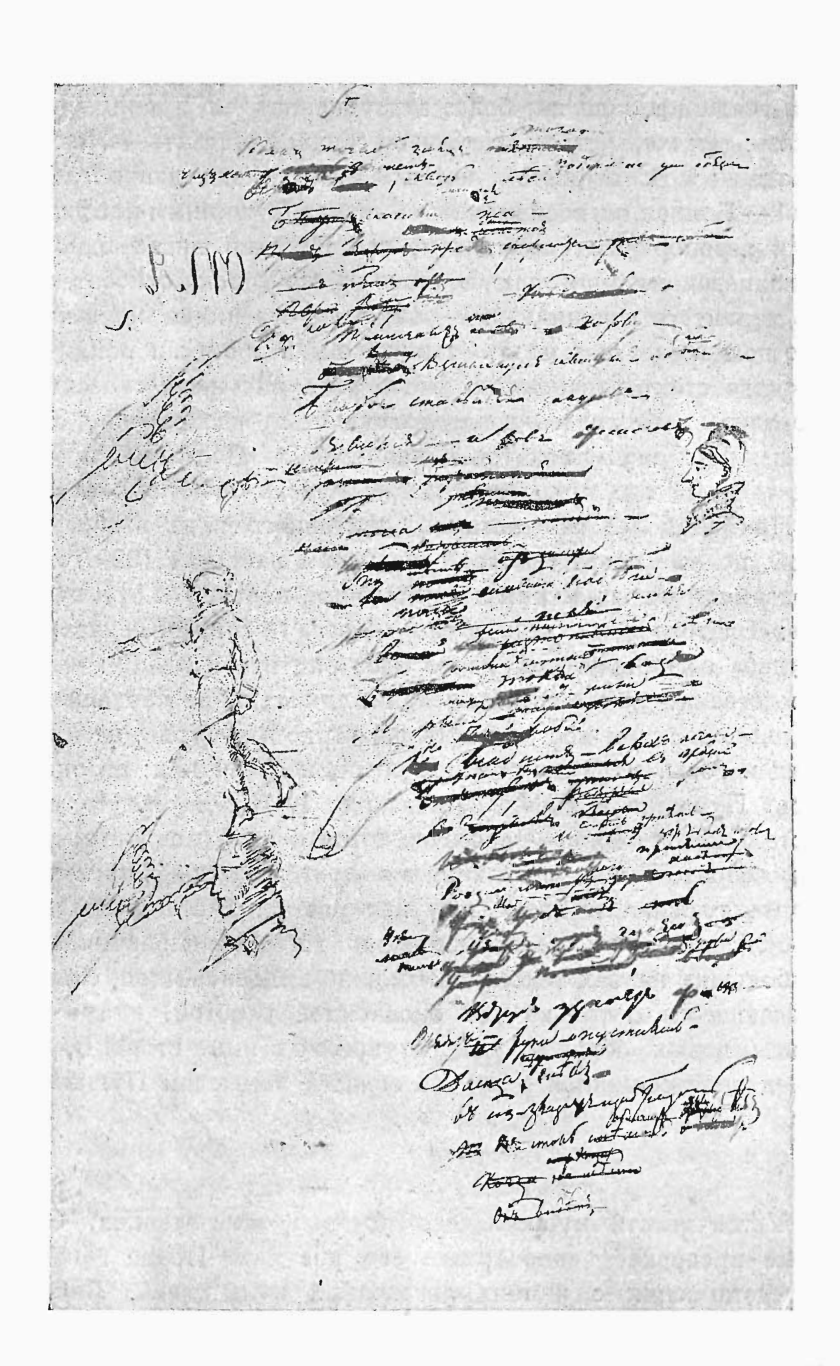
Примеры простых удвоений: описание первого появления черкешенки в «Кавказском пленнике»: «...С улыбкой жалости отрадной, — Колени преклонив, она — К его устам кумыс прохладный — Подносит тихою рукой...» — в рукописи Александровского лицея на полях, рядом с этими строками, нарисована опустившаяся на одно колено черкешенка с сосудом. Таков же рисунок к стихам: «Не стану я жалеть о

розах», где знаменитые финальные строки: «Продолговатый и прозрачный,—Как персты девы молодой» — удвоены повторенной карандашным очерком виноградной гроздью.

Примеры противоположного порядка, — другого, крайнего, третьего типа: росчерк, образующий птицу вокруг надписи «История села Горюхина»; женская голова с модной прической — у начальных строк первой песни «Кавказского пленника»; профиль молдаванина, резко портретного характера, в стоячих воротничках, с бакенбардами, с огромным нависшим носом — в черновиках «Цыган», рядом с набросками табора; конь, вставший на дыбы, попирающий змею на скале, но без седока, — видимо, явно связанный с «Медным всадником», но — в черновиках «Гасуба» и т. п. Нет сомнения, что мы здесь имеем дело с глубоко скрытой ассоциативной связью, но она проходит так низко, что непосредственное восприятие читателя-зрителя бессильно нащупать дно, и потому текст и рисунок представляются ему не объединенными, чуждыми, противостоящими друг другу.

В главной массе рисунков,—составляющих средний вид,— связь с текстом располагается по очень широкой скале, от изображений, близких к иллюстративности, до образа, соединенного легко усваиваемой ассоциацией. Примеры первого: мужская фигура в испанской шляпе, скрытая плащом, у дерева, — вдали город,—выше строки «Каменного гостя», среди которых стих: «Испанский гранд, как вор, ждет ночи и луны боится...»; в первой песне «Кавказского пленника», через всю перебеленную страницу, со строками: «...И видит: неприступных гор — Над ним воздвиглися громады, — Гнездо разбойничьих племен...» — очерк гор, сторожевой пикет на одной из них, на первом плане — фигура воина в вооружении. Аналогичны великолепные, мгновенные очерки кобылиц в черновиках «Подражания Анакреону».

Примеры второго рода, простой ассоциации: там же в «Кавказском пленнике», у стихов: «Свобода! Он одной тебя еще искал в пустынном мире» — очерк вольно несущейся, но



без всадника, лошади; более затрудненная, но проницаемая связь: там же, у строк «Не мог он сердцем отвечать — Любви младенческой, открытой, — Быть может, сон давно забытый — Боялся он воспоминать» — начат Пушкиным профильный автопортрет: вспоминаем, что Пушкин писал одному кишиневскому приятелю, в ответ на его упреки относительно характера «пленника»: — «Характер пленника неудачен, это доказывает, что я не гожусь в герои романтического стихотворения». К этого рода рисункам относятся поразительные, здесь воспроизводящиеся изображения повешенных: они находятся в черновиках «Полтавы», и мыслительный ход, приведший к ним, прослеживается легко.

Пример более сложного ассоциативного ряда изображений, но еще постигаемого: в черновом наброске 1829 года, связанном с арзрумским путешествием, набросаны три строки: «Благословен и день, и час — Когда (в горах Кавказа) — Судьба соединила нас»; далее идет ряд изображений: непосредственно под стихами целая иллюстрация: черкешенка в национальном костюме, фигура черкеса в бурке, за ними аул и горы, а внизу ряд профилей, и среди них: автопортрет Пушкина в папахе, Александр I, Наполеон. Но уже остальные профили—не соединяются с этим понятным рядом образов. Они упираются в элементы недешифрируемые; связь рисунка и пьесы для нас рвется. Это повторяется в большинстве массовых скоплений пушкинских рисунков — в больших паузах текста: там можно выделить ядро, соприкасающееся с только что оконченной работой, и тут же ряды новых образов, уже тянущихся в иные стороны, вослед переносящимся в другие области помыслам Пушкина.

5

Устойчивость пушкинского почерка замечательна. Она уже предрекает однообразие его рисунка. Правда, наши представления о ранних автографах изменились. Листок

с черновой редакцией стихов «О, Делия драгая...» должен ныне уступить свое звание первенца. Его нужно датировать 1815—1816 гг. Однако поправки к прежним наблюдениям невелики. Уже в той записке Пушкина—из альбома А. М. Горчакова 1811 года,—которая заняла место «Делии», нетвердостей детского пера не больше, нежели вполне созревших черт. В этой каллиграфии двенадцатилетнего мальчика проступают на первый план буквы и росчерки, которые в таком же виде вошли в окончательный строй пушкинского почерка. Даже завиток подписи протягивает нам первичную схему арабески, ставшей потом традиционной. Если чернильное детство у Пушкина и было, оно свелось к двум-трем годам. Затем наступило тропическое созревание. Автографы из «Жертвы Мому», 1814 года, уже щеголяют ловкостью и выписанностью. Большая рукопись «Монаха», той же поры или годом позже, покрыта беглой, ровной, опытной скорописью, не оглядывающейся ни на перо, ни на бумагу. Еще год — и черновик «Делии» становится парадоксальным по зрелости; а графика титульной страницы 1817 года: «Стихотворения Александра Пушкина», — кажется даже старческой в своей рафинированности. Почерк Пушкина созрел еще ранее, нежели он сам, — хотя и сам он забыл пройти сквозь целое десятилетие детства. Он перевернул страницы этих лет как-то ненароком, единым махом,— точно рассеянный читатель, захвативший несколько листов сразу в одну щепоть и читающий дальше прямо с того места, на которое упал взгляд. Он шел на десять лет впереди своей официальной хронологии. Гениальный латинизм лицейских стихов «Лицинию» должен бы метиться каким-нибудь 1825, а не 1815 годом. Дантес убил не тридцатисемилетнего человека, а усталого, уже глядящего в прошлое и подводящего итоги, пятидесятилетнего автора «Памятника» и прощальных стихов «Пора, мой друг, пора... перо покоя просит». Дружба Батюшкова и Жуковского с лицейским Пушкиным оправдана тайным возрастом его.

Очень любопытна в графическом отношении страница с обоими царскосельскими экспромтами, сочиненными в 1817 году Плещеевым, Пушкиным, Батюшковым и Жуковским: писали четыре человека — у трех почерк близкий и стилистически тождественный, — пушкинская манера вырывается из ряда, поистине разрывает автограф надвое: прежде всего — это почерк девятнадцатого века, а не восемнадцатого, как у тех; во-вторых — это почерк наиболее выписанный, — точно у него, а не у них, за плечами многолетняя писательская работа; в-третьих — это почерк художественно-индивидуальный, — как будто именно Пушкин был обладателем наибольшего изобразительного навыка, а не прилежный график Жуковский и не деликатнейший автопортретист Батюшков.

Рисунок Пушкина возникает из стихописания: это означает, что рисунок Пушкина обусловливается и формируется его почерком. Формально можно сказать, что проблема пушкинского рисунка есть проблема пушкинского почерка. Его почерк графически разнообразнее и гибче рисунка. В скорописи Пушкин богаче. У него припасен ряд манер на разные обстоятельства. Он пользуется ими, смотря по оказиям, точно фасонами фраков из своего гардероба. Он умеет, когда надо, щегольнуть, когда надо — подтянуться, когда можно—небрежничать, наконец, когда просит душа — писать нараспашку, рвать, ломать, дергать буквы, слова, строки, строфы. Он хозяин своему почерку. Он не пригвожден к нему покорно и бесповоротно, как большинство людей. Садясь за писанье, Пушкин всегда знает, в каком ключе поведет его перо ряды букв. Его автографы легко классифицируются. Можно сказать, что у него две категории почерка и четыре вида. Первая категория — творческая, вторая — светская. В первой категории два вида: черновой и беловой; во второй — тоже два: интимный и официальный. Беловые творческие автографы выполнены ускоренными, блистающими, я бы сказал, торжествующими взлетами и опаданиями


13
1818
le baiser

нажимов и штрихов, наделенными непоколебимой поступью ритма. Его черновики — это почерк в халате, на босу ногу, растрепанные абрисы букв, стенограммы словесных личинок, скорее условные знаки будущих понятий, нежели смысловые обозначения, и затем — этажи, этажи беспощадных параллелей вычерков, уничтожений, выбросок, дающих основную графическую базу пушкинским черновикам. Почерк его писем к людям своего круга, к жене, брату, друзьям, приятелям — небрежно-естествен, но с чуть заметным манерничаньем, тем своеобразным выражением пафоса дистанции, которого он не терял никогда и ни к кому. Это почерк — на ходу, скороговоркой, как бы между прочим; однако тут и там показываются и жеманятся язычки, хвостики и кончики, всегда готовые перейти в то, что декабрист Якушкин называл в Пушкине — «лихачеством». Наконец последняя манера: трудный, заставляющий нас ежиться, змеиный блеск его официальных автографов, посланий к Бенкендорфу и т. п.— с их абсолютной выписанностью, парадной отточенностью штрихов и завитков, условной фальшью графического церемониала, торжеством казенного писания над человеческой письменностью, — почерк в мундире и орденах. Мы как-то не сразу даже узнаем его. Надо сделать над собой усилие, чтобы увидеть в нем пушкинскую руку. Лишь общий, отмеченный родовой печатью склад ставит эту лощеную скоропись в одну семью. Этот склад покрывает собой все отдельные манеры пушкинского письма специальным проявлением художественности.

Это явление особого порядка. Пушкинская скоропись художественна в том же смысле, в каком художественны его рисунки. Автографы Пушкина зрительно вызывают чисто эстетическую реакцию, такую же, какую вызывает произведение искусства. Это нечто совсем другое, нежели «красивый почерк»,— им обладали многие; красивый почерк был у Лермонтова, у Тургенева, у Блока; красивый почерк — это понятие условное и прежде всего — внеэстетическое. Авто-

графы Пушкина художественны, как художественны вязи арабских, персидских слов, выведенные искусными писцами. В них есть ощущение прекрасного расщепа пера, излучающего тончайшую цветную влагу на белое поле листа. Почерк Пушкина по-восточному стремителен и целен. Это не отдельные буквы, условно соединенные между собою для образования слова,—это единая, непрерывная графическая линия, образующая внутри себя символы для звуков. Как река—волны, он формирует, связывает, катит буквы и шумит языками росчерков и концов, энергичных, нежеманных, неокругленных, прямо отводящих избыточную энергию письма в свободную плоскость страницы.

Языки росчерков—источник рождения пушкинского рисунка. Это — мост между графикой его слова и графикой его образа. Росчерки, хвосты заканчиваются арабеской (финалы ряда автографов); арабеска завивается птицей (надпись «Истории села Горюхина»); птицы пронизываются очерками женских ножек (черновое начало «Осени») и т. п. Это прием глубоко традиционный, коренной, свойственный самой природе скорописи в те времена, когда она была еще искусством, а не только средством закрепления речи. У Пушкина такова беловая заглавная надпись: «Стихотворения Александра Пушкина 1817» — один из прекраснейших образцов подобного рода.

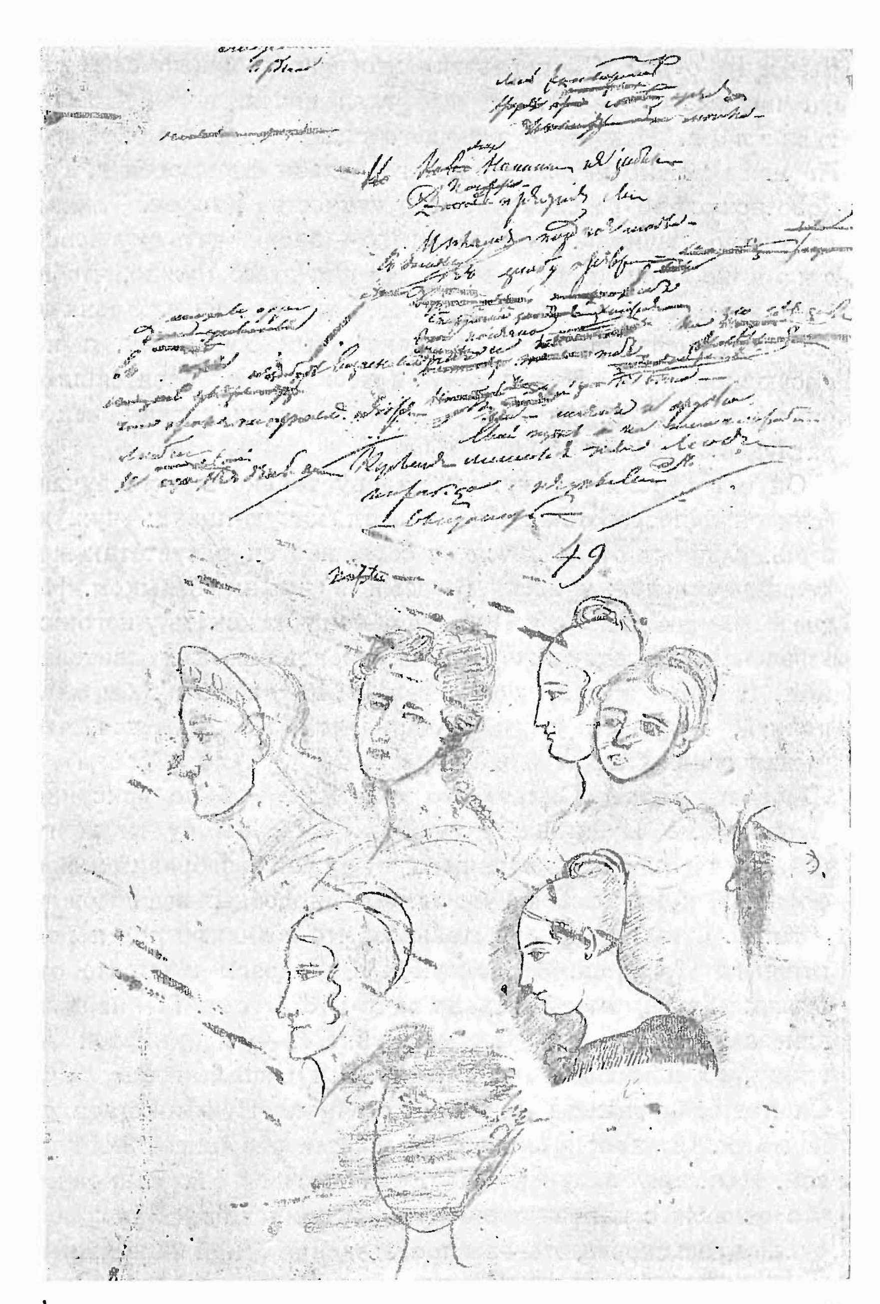
Необычайно ранняя зрелость пушкинского почерка укоротила, почти свела на-нет развитие его графической манеры. Начала и концы так сближены, что его автографы кажутся созданными на протяжении какого-нибудь пятилетия, а не четвертьвекового промежутка 1812 — 1837. Пушкинская скоропись, в художественно-формальном отношении, — статична. Его рисунок — столь же неизменен. У него тоже нет истории, хотя он располагается в пределах целого двадцатилетия. Отбросим несколько первых проб, подражательных и случайных, сделанных «по Илличевскому», присяжному рисовальщику Лицея («Зеленая лампа»), или скопирован-

ных по готовым образцам («Le Baiser»; вероятно, также «Собака», «Продавец кваса»),— все остальное отольется в одну форму, которая почти не знает изменений до самой смерти Пушкина. Рисунок 1818—1819 года, с несколькими профилями и двумя фигурами в военных мундирах, можно продвигать далеко вперед, сквозь наброски «Онегина», сквозь очерки Ушаковского альбома, до «Домика в Коломне», до «Гробовщика», до «Дубровского», и это будет перемещением лишь в пространстве, но не во времени. Рисунок Пушкина лишен эволюции. Он родился зрелым и исчез, не состарившись. У него есть оттенки, но нет развития. Он был подан как бы весь сразу и только размещен по разным годам, как по разным полкам размещают части одного сервиза.

В памяти всплывают портреты Пушкина («почерк — зеркало лица»), — не так ли не чувствуем мы движения возраста между «Пушкиным» Ж. Вивиена 1820 года и «Пушкиным в гробу» Козлова? — Он был неизменен, как его рисунки, или, может быть, его рисунки были неизменны, как он сам.

6

Он был невосприимчив к влияниям, точно рисующий ребенок. Каким триумфом художественно-критической проницательности было бы для нас открытие того ряда мастеров — пусть даже одного мастера, которого можно было бы назвать его учителем. Увы, — эта задача неразрешима уже потому, что такой задачи нет. Как паук паутину, — он извлекал из самого себя приемы и сюжеты. Это проистекало не из упрямства и не из самоутверждения в качестве художника, — но из простой невосприимчивости. Умей он видеть, — конечно, ему не удалось бы миновать воздействия кого-нибудь из блестящих рисовальщиков, которыми было наполнено и славно его время, и которые были кругом него. Но Пушкин не изображал действительности, а расска-



зывало о ней. Он передавал итоги зрительного опыта. Он изображал не то, что его глаз видел, а то, что его глаз знал. Искусство знающего глаза подобно монолиту. По нему можно царапать, но его нельзя формировать. Таково искусство ребенка и таково искусство дикаря. Таково искусство Пушкина. Влиять на него — значит дать ему новое знание о предметном мире. Но для этого нужно, чтобы воспринимающим знание органом было зрение. Зрением же признает мир лишь прирожденный художник, а не рисующий поэт. Вот почему ничтожны изобразительные опыты писателей. Этим обусловлена и пушкинская неподатливость.

Он мог перенимать чужую манеру только в том случае, если он непосредственно копировал какую-нибудь чужую вещь. Копиист отвлекается от себя, ибо он рисует так же, как идет слепой: чужими глазами и чужим навыком. Но говорить о копиизме у Пушкина — значит искать у него исключений, настолько же редких, насколько невыразительных. Я уже отмечал, что «Поцелуй» 1818 года мог бы быть копией, в крайнем случае — вариантом; мне кажется, что чужая основа лежит и в лицейских рисунках «Собаки» и «Продавца кваса». Однако это «картинки», а не «рисунки Пушкина». У Пушкина же, как он есть, мы будем долго искать чего-либо, говорящего о чужой изобразительной форме. Я думаю все же, что одну-две подобных вещи можно назвать. Они тем исключительнее, что возникли под пером позднего Пушкина. Это рисунок в черновом наброске отрывка: «Гости съезжались на дачу», 1831 года. Там нарисован эскиз женщины, — видимо, убитой, — опрокинутой на спину, со свисающей головой и распущенными волосами. Он повторен дважды на той же странице. Пушкин старался над ним. Он прорисовывает его на сей раз «видящим» глазом. И потому рисунок сразу отдает школой. Возможно, что он взят с какой-то недошедшей композиции Брюллова, однако еще скорее, это — воспроизведение одной из книжных

иллюстраций французских романтиков,— может быть, Девериа. Во всяком случае, прототипы пушкинского рисунка надо искать в кругу тождественных мастеров академической школы. Пожалуй, сюда же следует отнести и прямую перерисовку Брюллова, которая сделана Пушкиным на память, по «Последнему дню Помпеи», и находится в черновиках стихов: «Везувий зев открыл...».

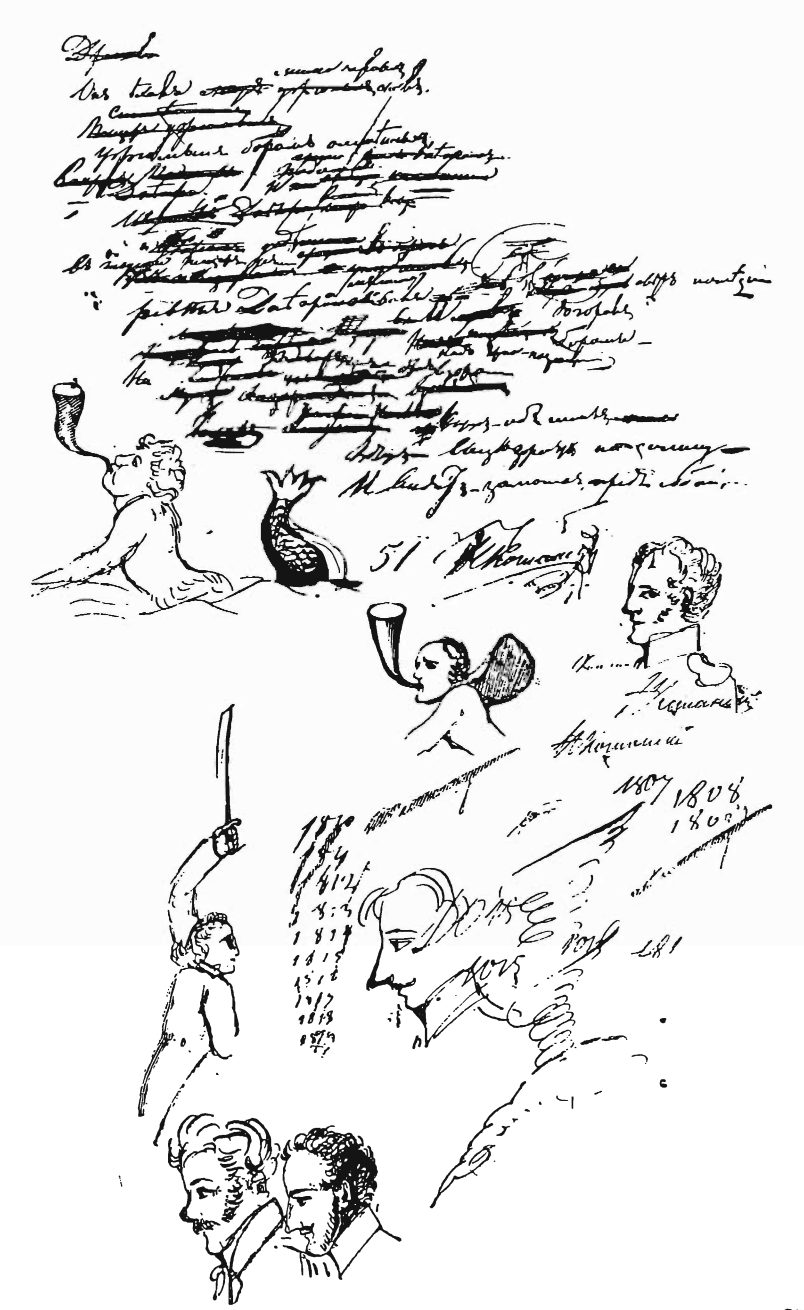
Удовлетворятся ли искатели влияний? Если нет, — им больше нечего дать. Пушкин подходил к художникам сюжетологически. Они служили ему материалом для нескольких строк в поэмах, для характеристик и уподоблений, для эпиграмм, для поэтических подарков и благодарностей... Но и тут он был капризен и непоследователен. Тропинина он не заметил совсем, как не заметил всех своих портретистов, кроме Кипренского и Дау. Однако его стихотворение к Кипренскому: «Любимец моды легкокрылой» — комплиментарное и светское. Оно лишено хотя бы одного характеризующего эпитета. Оно — равнодушно. Оно как бы выполняет неизбежный долг вежливости. Таков же характер восьмистишия к Дау: «Зачем твой дивный карандаш — Рисует мой арабский профиль». Лишь гениальный образ Барклая де Толли («К Полководцу»), отправляющийся от портрета Дау, свидетельствует, что Пушкин был взволнован английским мастером.

Всегдашний рисовальщик, он скользнул мимо Ф. Толстого, срифмовав на ходу две галантных, но неверных рифмы по его адресу: «проворный» и «чудотворный» («Евгений Онегин», четвертая глава). Увлеченный карикатурист, он пренебрег Орловским, — Орловским, который мог бы быть, и который не стал, его учителем в искусстве искажения. Он помянул в своих стихах это имя только раз, давно, в «Руслане», и помянул по трафарету эпохи, отдавая дань общему месту: «Возьми свой быстрый карандаш,—Рисуй, Орловский, ночь и сечу», — да через десять лет еще раз мимоходом в прозе: в «Путешествии в Арзрум». Если можно

говорить, что для Пушкина был образец карикатуриста, он скорее связывается с другим именем, — с графом де Сен-При. О нем Пушкин говорит как об определяющем типе. Он пишет: «Ты — Saint-Priest в карикатурах»; в «Онегине» читаем: «Там был Сабуров, заслуживший — Известность низостью души, — Во всех альбомах притупивший, — St.-Priest, твои карандаши». И в том и в другом случае тон Пушкина таков, что это имя мы запоминаем и выделяем. На что-либо большее у нас нет права. Работ Сен-При неизвестно. Однако вот домысел: здесь могла бы быть связь с пушкинской карикатурой. Но пока это только имя.

7

Пушкин был из одной семьи с андерсеновским мальчиком. «Магический кристалл» представлял ему мир в неуважительном виде. Высокие мотивы его лирики возникали, когда он уставал глядеть на кривое лицо жизни; тогда он мечтал: он создавал свои лирические исповеди, — и общедоступная Керн превращалась в «гения чистой красоты». Но чаще он издевался. Искажение — его главный прием. Зерно его поэзии — эпиграмма. Зерно его рисунка — карикатура. Его перо умело рисовать, только если на его конце была хоть капелька яда. Эпиграмма и карикатура шли рядом. Кишиневский листок с профилями и восьмистишием: «Тадарашка в вас влюблен» — можно считать эмблематическим. Я думаю даже, что в эти южные годы для окружающей среды Пушкин-карикатурист не слишком отставал от Пушкина-сатирика. Это как нельзя больше совпадает с принятой им на себя ролью «корчить жестокого», по точному выражению злоречивой Екатерины Раевской. Его зарисовки царапали не менее больно, нежели кусательные стишки. В двадцать втором году, в Кишиневе, он подчеркивал в письме светского назначения:


51
1807
1808

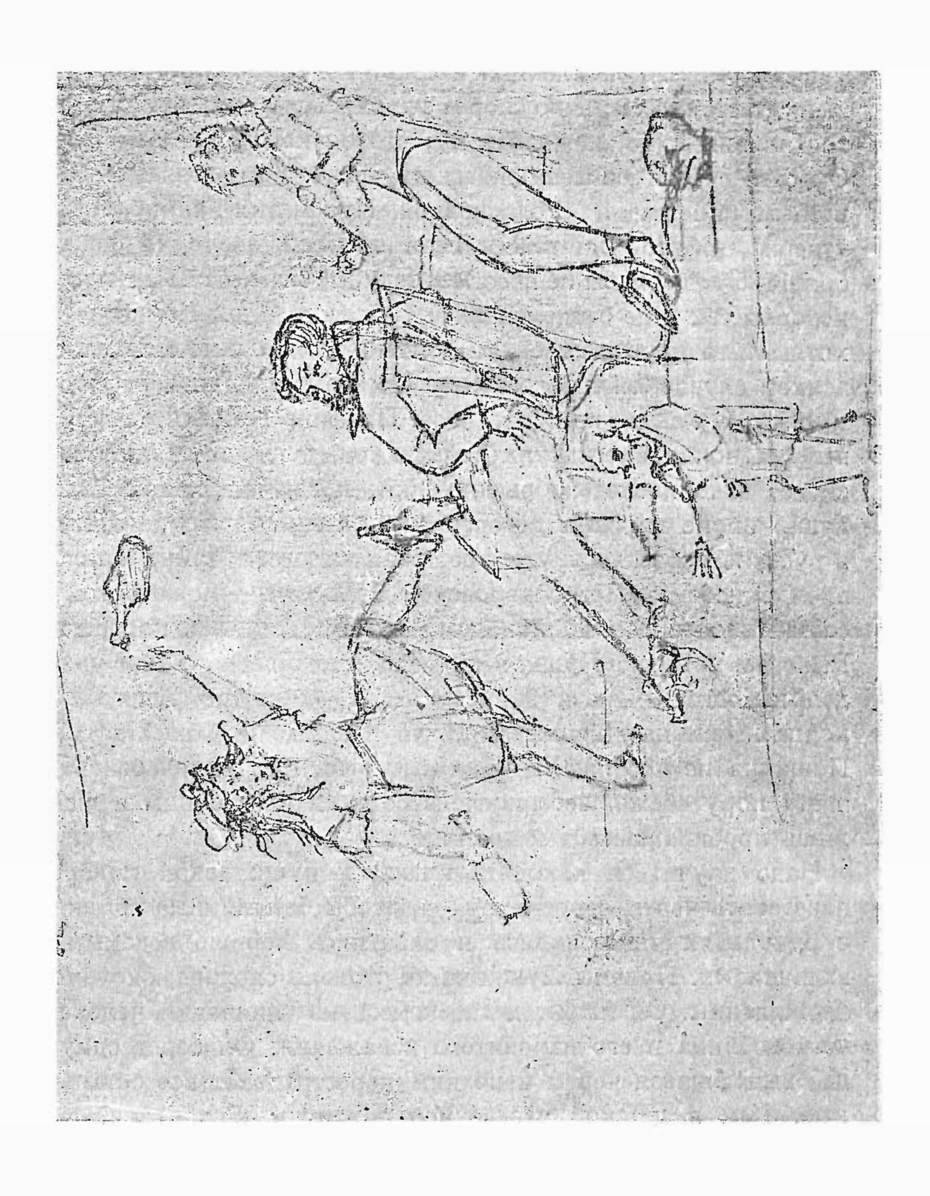
Пишу карикатуры,—
Знакомых столько лиц,—
Восточные фигуры
Е...вых кукониц
И их мужей рогатых,
Обритых и брадатых.

В автопортретирующих стихах «Онегина» читаем: «...Стал чертить в душе своей — Карикатуры всех гостей». В мучительные годы жениховства, когда Наталия Николаевна Гончарова была его и не его, он, надев узду на свой талант карикатуриста, использовал его, чтобы удовлетворить любопытство какой-то подозрительной особы, желавшей знать, какова его невеста: «Я был на этих днях у моей египтянки; она очень интересовалась Вами. Она заставила меня нарисовать Ваш профиль и выразила желание познакомиться с Вами» (июль 1830 года, письмо к Н. Н. Гончаровой). Но сомнительно, чтобы ему удалось совсем устранить жалящие черты. Этого он не умел делать даже по отношению к самому себе. А с собой он был осторожен в этом вопросе. «Vrai singe», «потомок негров безобразный», «арапский профиль», «хорош не был, а молод был», это — храбрые признанья, но они горько освещены трогательной и трудной заметкой: «В одной газете объявили, что я собою весьма неблагообразен, и что портреты мои слишком льстивы. На эту личность я не отвечал, хотя она меня глубоко тронула». Он рисовал себя часто и внимательно. Он выработал себе особый навык в автопортретах. Они возникали особенно уверенно и четко. Он знал свои черты наизусть. Он в рисунках сам для себя был сюжетом не меньше, нежели в стихах. Он воспроизводил, менял, перестраивал свой облик настойчиво и зорко. Если вытянуть в ряд серию его автопортретов — перед нами пройдет и то, чем он был, и то, чем он мог бы быть, и то, чем он быть не мог. Это — вторая, им самим придуманная биография, и притом в нескольких вариантах. Она начинается иллюстрацией положения, что он видом —

«истинная обезьяна», «арап»: он набросал профиль чернокожего человека, обезьяньего существа, с пушкинским профилем и пушкинскими бачками. За ним следует ряд других фантастических «Пушкиных»: он изображает себя на одном листе — старым и лысым, на другом — юношей последних десятилетий XVIII века, или наголо остриженным «молодцем», или — как в черновиках «Странника» — оплывшим блаженным, юродивым. Он примеривает свои черты к Вольтеру, к Робеспьеру, к героям собственных поэм и повестей, либо вообще к какому-то иному, исправленному, более привлекательному Пушкину. Он пробует себя на все лады: с баками и без бак, бородатым и безбородым, с изогнутым и с выпрямленным носом, с выпяченными и поджатыми губами и т. д. Он рисует себя в разных полуэкзотических состояниях: франтом, брюзгой, помещиком, путешественником, военным и т. п. В особую минуту он создает даже себе апофеоз, — автопортрет в лавровом венке, своего рода графическое подобие строчкам: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный». Правда, нарисовав, он тут же сам перед собой сконфузился, стал зачеркивать профиль, но, во-первых, недочеркал, во-вторых — важно не то, что он отступился, а то, что он изобразил. Но чаще всего и пристальнее всего он занят собою таким, каков есть. Он любит себя и усмехается, жалеет и кривится. В этих обычных автопортретах он особенно лаконичен и быстр. Он делает их одним движением. В них он виртуозен, и иногда — даже больше. Большой автопортрет в Ушаковском альбоме — гениален. Я рискую сказать, что он представляется мне самым пушкинским из изображений Пушкина. Но и он поражен какой-то гримасой. Под известной автокарикатурой Ушаковского альбома, где чорт Пушкину кажет жалящий язык, стоит: «Не искушай (сай) меня без нужды...». Мы вынуждены принять это за образ Пушкина, на самого себя глядящего и самого себя упрашивающего. Только просьбы были напрасны, почти напрасны, ибо кусать — нужда у него

была всегда. Жало могло быть и очень ласковым, — но когда оно пряталось совсем, искусство отлетало. Безразличные рисунки у Пушкина — всегда плохие рисунки. Даже бессознательно, когда мысль была занята стихом, и, взрывая, взрывая, взрывая, из-под нагроможденных пластов добывала последнюю прозрачнейшую форму, — перо само чертило лица, рожи и рыла. «Сон Татьяны» — отражение подсознательной психики Пушкина. Строка из его эпиграммы на Голицына: «Напирайте, бога ради, на него со всех сторон» — была формулой собственного его самочувствия в свете, среди которого он жил. Он наносил удар первым, чтобы не быть первым страдающим. Тут была объединенная выгода самолюбия и самообороны. Привычка сделала его «охотником за черепами». Он выбирал сразу и бил без промаха. Его карикатуры обладали такой же молнийной стремительностью, как эпиграммы. «...Пошлем на удалую, — и горе нашему врагу» — общий эпиграф для них. Человеческое лицо, попадавшее в поле его зрения, искажалось мгновенно. Его карикатуры осуществлялись неотрывавшимся от бумаги пером. Он обладал тончайшим чутьем портрета. Он преображал жертву — как карающий бог, а не как насильник и убийца. Его карикатуры легки и естественны. Есть что-то мифологическое в простоте, с какой человеческий облик превращался в свое отрицание.

Пушкинская галлерея «знакомых лиц» громадна. Они исчисляются десятками изображений. Они обступают Пушкина кругом, как обступали в жизни их прототипы. Со страниц черновиков прежде всего глядят они, а уж затем каллиграфия арабесок и зарисовки «вообще». Ежели бы можно было распознать все профили и облики в пушкинских рукописях, мы узнали бы о многих и о многом, о чем сейчас не знаем или только смутно догадываемся. Но и то, что уже определено, свидетельствует, что и в графике Пушкина цвела его вечно голодная жадность к людям. Остатки его дневников совершенно так же насыщены люд-



скими фигурами, большими и малыми, клейко пристававшими к его впечатлительности. Его задевали все, как всех задевал он. Его «коллекция насекомых» более обширна, нежели то стоило бы; надо скорее удивляться тому, на кого он тратил внимание, нежели тому, что он кого-то не заметил. Он сам сказал об этом людском улове в многозначительном вступлении к «Родословной Пушкиных-Ганнибалов», утверждая, что уничтожил свои записки после 14 декабря 1825 года, дабы не ввести в беду, не «замешать» многих, которые так и не были уловлены Следственной Комиссией, хотя ей-то долженствовало быть всевидящим оком. Во всяком случае, он знал о том, о чем по традиции и по формуляру ему знать не полагалось. Профиль Пестеля, сделанный на полях онегинских черновиков, в глуши Михайловского, в те последекабрьские дни, когда ни одна живая душа, кроме царских доверенных, не знала, что кандидат в русские Робеспьеры уже арестован на юге и тайно направлен в каземат Петропавловской крепости, — может этому служить образцом и символом, — как и, там же, портреты Рылеева, которого Пушкин не видел много лет и уже не увидел никогда, — как и зарисовки с Пущина, стоявшего до конца жизни на утверждении, что в замыслы Общества он Пушкина не посвящал, — как и наброски с Кюхельбекера, в эту пору сбежавшего после восстания из столицы и еще лишь пробиравшегося к границе.

Надо научиться находить ключи к пушкинской манере передавать черты современников, чтобы безымянные облики в рукописях прояснились и оказались хорошо ведомыми величинами. Приемы Пушкина не столько сложны, сколько неожиданны. Он любит делать смесь из типизации человеческого лица и его нарочитого искажения. Он берет одну-две выдающиеся черты и по ним перестраивает все остальные. Как в детской загадочной картинке «Где казак?» — нужно ухватить какую-нибудь разительную деталь, чтобы вытащить целое. Это нелегко, однако разрешимо, и ежели не

сейчас, то впоследствии. Но и сейчас уже многие разоблачены и должны объявиться. Узнаем Воронцову, отождествляем Марию Раевскую, угадываем Амалию Ризнич, подозреваем Осипову и Аннету Вульф, видим Оленину и девиц Ушаковых: это — в любовном кругу; а в кругу чиновном, светском, литературном, общественном — уже можем определить Полумилорда, Ланжерона, Инзова, Карамзина, Шаховского, Шаликова, Гоголя, Чаадаева, Грибоедова, Вигеля, Нащокина, Вяземского, Бенедиктова, Колосову, Семенову, Воейкова, Александра Раевского, гусарских собутыльников, кишиневских «куконов, кукониц», декабристских обреченцев, Пушкина-отца, Пушкина-дядюшку, Пушкина-брата, и проч. и проч. Счет им ведется уже десятками; они примыкают друг к другу тесно, звеном к звену, как в закономерной системе элементов. Однако в ней есть и пустые места. Они должны быть заполнены, но еще свободны. Так, нет Дельвига, нет Жуковского, нет Керн, нет Боратынского, нет Соболевского и т. д., как, с другой стороны, нет Шишкова, нет Булгарина, нет Хвостова, нет Греча и прочих людей другого стана. Может быть, они пропали вместе с недошедшими тетрадями; но может быть и то, что мы не сумели еще распознать их.

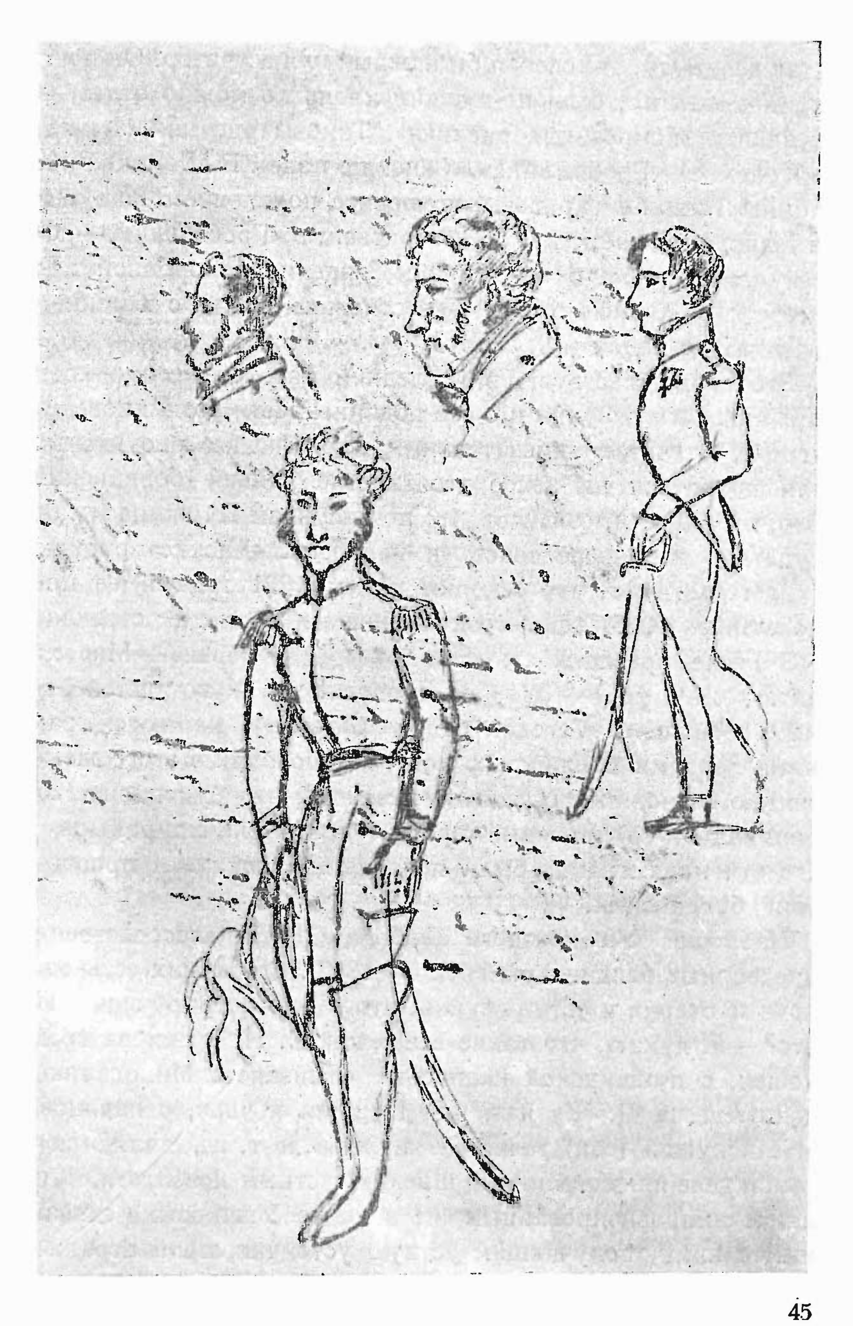
К этому миру современников Пушкин прибавлял облики людей, созданных его графической фантазией. Он рисовал «visages imaginaires». Выделить их не всегда легко. Они менее всего абстрактны. Он обращался с ними как с живыми. Если их и не было, то они должны были бы быть. В этом был смысл игры. Представляется правдоподобным, что Пушкин, создавая их, интуитивно перетасовывал черты окружающих людей. Ему было мало действительности, и он исправлял ее.

8

Эволюции жанров в рисунке Пушкина столь же мало, как и эволюции манеры. Но на этой неподвижной хронологической ленте должны быть выделены два момента: Кишинев и Болдино. Это составляет промежуток полного десятилетия. Бессарабские годы были порой расцвета и оформления пушкинской карикатуры. Вся эпоха 1820—1830 питалась ими. Время михайловского сидения не внесло ничего своего. Рисунки «Онегина», видевшие Одессу, Михайловское, Москву, Петербург, неподвижны и тождественны на протяжении всех восьми лет работы, хотя для них не существовало даже тех минимальных требований единства стиля, которые могли бы быть предъявлены к поэме, и которые все же не пожелал соблюсти Пушкин.

Болдино обозначило конец этого главенствования карикатуры. Болдинские рисунки 1830 года обнаруживают проступание нового процесса. Его можно обозначить как вытеснение карикатуры иллюстрацией. Пушкина потянуло к повествовательной картинке. Это явление не успело развиться. Смерть Пушкина оборвала его на болдинском материале. Рисунки, сопровождающие рукописи предсмертных лет, единичны. Но и их характер служит симптомом того, что возникшее явление могло бы обладать всеми чертами устойчивости; оно сохранилось до последнего, 1836 года: стихи «Отцы пустынники и жены непорочны» соединены с иллюстрацией, изображающей отшельника в келье.

Оно было связано с повышением повествовательного акцента в пушкинском творчестве. Линия «анекдота» — в пушкинской интонации этого слова — сделала недостаточными одиночные и разрозненные очерки рисунков прежних лет. Ударные моменты фабулы просили отражения сложного и связного. Пушкин закреплял их рисунками нарративного характера. Он перешел на общее, привычное положение. Он



стал делать то, что сделал бы каждый иллюстратор. Он почти компоновал их, если по-пушкински легко можно отнестись к словам «композиция рисунка». Таковы рисунки «Домика в Коломне», «Гробовщика», «Сказки о попе». В «Домике в Коломне» Пушкин зарисовывает первое появление Маврушки и Маврушку, застигнутую за бритьем; в «Гробовщике» — беседу гробовщика с сапожником, видение похоронной процессии; в «Сказке о попе» — состязание зайца с бесенком, расплату с попом и т. п.

Это свидетельствует, в последний раз, об органичности пушкинского рисунка и о его подчиненности возникновению текста. Я считаю замечательным, что «адские» рисунки могли появиться на целое десятилетие раньше болдинских. Это, в сущности, означает, что по рисункам Пушкина можно судить о характере текста и наоборот. «Адские» рисунки свидетельствуют, что осколки поэмы 1821 года и ее продолжение 1825 года, сохранившиеся в пяти отрывках («В Геене праздник...»; «Что козырь? — Черви. — Мне ходить»; «Кто там? — Здорово, господа!»; «Так вот детей земных изгнанье»; «Сегодня бал у Сатаны»), являются ранними зернами болдинских всходов. Исходя из этого же, я считаю возможным высказать домысел, что рукописи «Гавриилиады», ее черновые пробы, были иллюстрированы, и что эти иллюстрации были подобиями «адских» и прообразами болдинских.

Наброски Ушаковского альбома (1829) непосредственно предваряют болдинскую группу (1830). Среди них есть одиночные очерки и есть рисунки, что-то иллюстрирующие. Но что? — Я думаю, что такие вещи, как Е. Н. Ушакова среди кошек, с пушкинской надписью «Елизавета Миколавна в день Ангела Д. Жуана», или Пушкин и чорт, с надписью «Не искушай (сай) меня без нужды» и т. п., являются в самом деле иллюстрациями к неким «устным новеллам» Пушкина, импровизированным им в семье Ушаковых, связанным с ними, получившим устную устойчивость и отражен-

ным в альбоме. Ушаковские рисунки можно считать переломными: одиночные профили, фигуры, карикатуры смотрят назад, в отошедшее десятилетие, — иллюстрации устных новелл глядят вперед, в болдинский период.

Процесс вытеснения карикатуры происходил путем ее поглощения. Она растворялась в иллюстрации. Но это означало, в свою очередь, что и она окрашивала и оформляла собою новый, главенствующий тип. Болдинские рисунки можно поэтому назвать повествовательной карикатурой. Черты искажения и мгновенности они сохранили полностью, но в них есть в то же время нарративная протяженность и соединение нескольких образов в одном действии. Чтобы обнаружить разницу с аналогичными вещами ранних, романтических годов, достаточно сравнить болдинские рисунки с рисунками «Кавказского пленника». Последние — абстрактны, статичны, ассоциативны; первые—конкретны, динамичны, иллюстративны. Те стоят неподалеку, эти идут рядом. То же было с его портретными опытами. Типизация стала вытеснять карикатуризм; искажение уступало место схеме. Пушкин тридцатых годов зарисовывал людей спокойнее и глубже. Он больше не юлил, не скалил зубы, не огрызался в каждом наброске. Он теперь не столько жалил, сколько размышлял. Его последние рисунки — 1836 года — Байрон, Вольтер — даже внушительны и вески. Точно бы и в них слышится: «Пора, мой друг, пора...». Может быть, позволительно сказать, что и в них есть предсмертная важность.

9

Болдинские опыты заострили черты пушкинского рисунка. Его всегда называли «детским» и «примитивным». Это верно; но в наши годы это не имеет отрицательного смысла. Одни только «адские» рисунки были публично выделены и оценены. «Зачинатель» Анненков и «совершитель»

Венгеров вычитывали из них разное, но оценивали одинаково. Это было возможно, ибо их сверкающая прелесть очевидна, а канонов для изображения ада не существует. Для всего остального они есть. Пушкин же рисовал в самом деле, как ребенок или как дикарь, но не как взрослый художник. Однако именно искусство детей и искусство первобытных племен открыто, понято и оценено современностью. Это потрясло и определило целую эпоху, и отошедшее художественное десятилетие прошло под этим знаком. Мы с восхищением сравниваем «адские» рисунки Пушкина с поразительной графикой бушменов; «потомок негров безобразный» пронес сквозь все скрещения в своей крови эту исконную магическую меткость; детский рисунок встретит пушкинский очерк, как равный; экспрессионистская графика поклонится в болдинской иллюстрации учителю.

II

Но Рубенсом на свет я не
родился,
Не рисовать, а рифмы плесть
пустился...

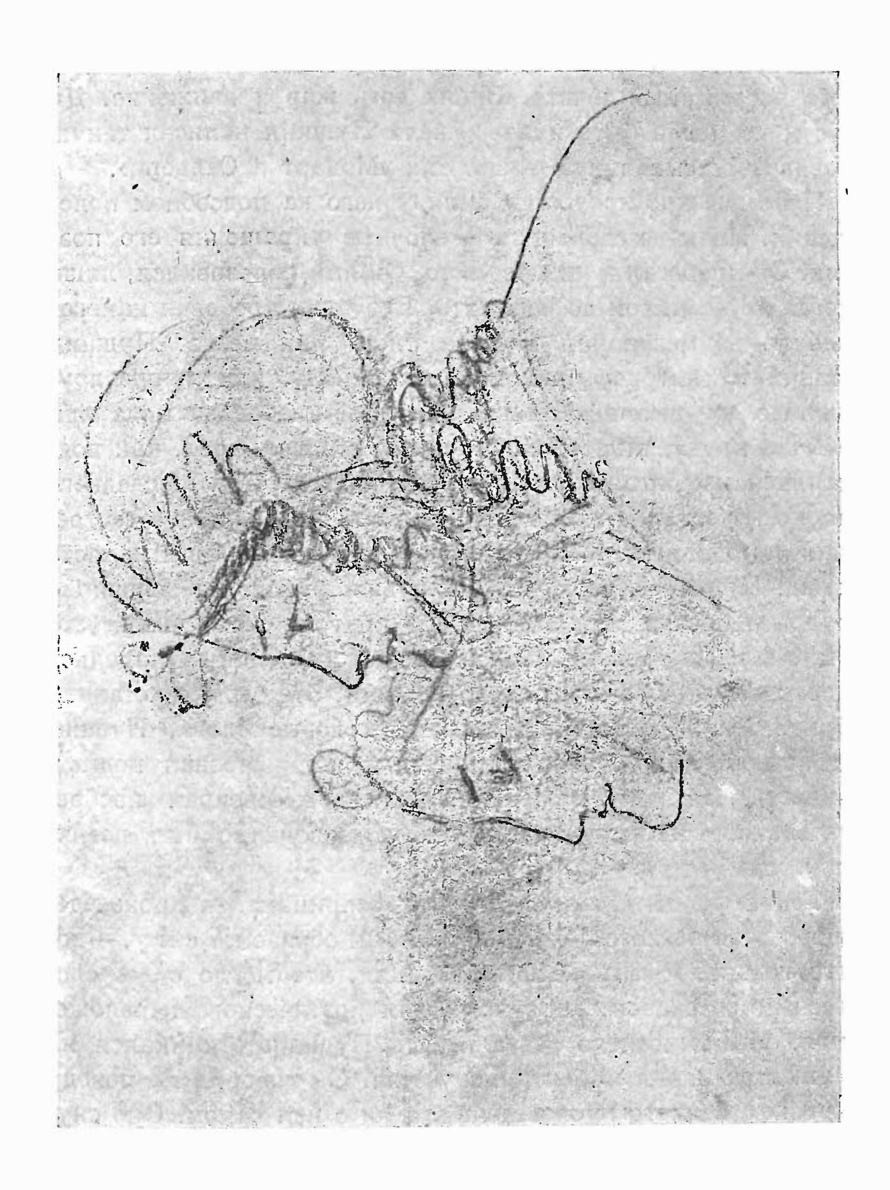
1

Примерно как Шекспир, он был всеяден. Жизненная жадность составляла основу его характера. Ей соответствовала его художественная отзывчивость. Он захватывал все, что давали ему эпоха, люди и вещи. Когда он писал или беседовал, он мог роскошествовать: перед ним лежало и то, что скопила память, и то, что в эту минуту схватывала на лету его впечатлительность. Мысль, чувство и воображение приносили ему улов, где чрезвычайное перемешивалось с обыденным и высокое с низким. В его строке: «Давай мне мысль, какую хочешь...», можно заменить слово «мысль» любым другим, и оно получит все ту же, преображающую, пушкинскую пробу. Живая наполненность его литературы обусловлена этим; этим определяется ощущение ее огромной человечности; тут корни ее реалистической насыщенности; здесь, наконец, основа того единства, в котором она нам предстает.

Но это искусство усвоения бывало не всегда решительным. Пушкин умел сглаживать швы и скрепы; их не увидишь сразу. Но у него оставались непереработанными чужеродные куски. Видимость гармонии и слаженности была больше, нежели действительное восприятие. Его энциклопедизм не мог быть неловким и, тем более, саморазоблачающим. Но

бывали случаи, когда он делался пассивным и безличным. В творчестве Пушкина есть части, которые напоминают обломки античных плит в новых постройках итальянской бедноты: они лежат плотно, но вставлены насильственно; они не бросаются в глаза, не беспокоят, но их нетрудно различить, ежели приглядеться. Даже в искусстве были для Пушкина свои и не свои области. Он ни от чего не отступался, но не все равно постигал. В одном он был изобретательным гением, в другом — уверенным дилетантом, в третьем — покорным потребителем, в четвертом — безразличным хроникером. Эти четыре ступени не предположительны: они соответствуют его действительным пристрастиям и его отношениям к художественной культуре.

Он заново строил литературу; он был деятельным, но не самостоятельным «гражданином кулис»; он нежно, но пассивно любил музыку; он был холоден и мало внимателен к пластическим искусствам. Для гениального писателя первое разумелось само собой; второе означало, что в театре у Пушкина возникала заминка там, где кончалась область драматургии и начиналась специальная жизнь подмостков,— театр, как он есть. К музыке у него было далекое обожание, пронизанное умиленностью, но и сознанием того, что это идеальнейшее из всех искусств для него недоступно. К живописи и скульптуре он относился, как к неизбежностям культурного обихода. Я бы сказал, что он тут выполнял лишь свои обязанности светского человека. Он замечал пластические искусства в той мере, в какой онегинская заповедь «du comme il faut» требовала, чтобы они как-то нашли себе место в его жизни. Для музыки он находил свои, неслыханные, пушкинские слова. Может быть, нигде, как здесь, мастерство эпитета у него не становилось таким тонким и точным. Его музыкальные определения взволнованно глубоки. Он разборчиво пользуется терминами. Характеристики великих композиторов прозрачны и выверены. Он делает их не просто осмысленно, но с интимной определительностью.



Гайдн, Россини, Глюк, Моцарт, Пиччини, Сальери — не только имена, но и образы. Это живые существа, а не декоративные побрякушки текста. В них есть жар и движение. Да это и не могло быть иначе, ежели Пушкин написал такую насквозь музыкальную вещь, как «Моцарт и Сальери».

Пластические искусства были у него на подсобном положении. Имена художников — елочные украшения его поэзии. Он прибегал к ним не часто. Он ими пользовался, лишь когда их нельзя было избежать. Его текст требовал какого-нибудь наименования мастера кисти или резца: Пушкин ставил то, которое приходило на память, или лучше дружило с его рифмой. Иногда этого же требовала мода или обычай круга, в котором он жил. Он подчинялся, как подчинялся необходимости вести разговор на тему последнего происшествия при дворе или отзываться о новинке в театре, занимающей свет. Но внутренне он был безразличен и часто чужд. Можно сказать, что, махнувши рукой, он говорил о художниках то, что говорилось кругом, даже ежели это было и неосмысленно. Под его пером их облики оставались нерасцвеченными и, нередко, пустыми. Это было сочетанием букв. Вокруг и около наплывали ходовые слова. Пушкину здесь изменял верный эпитет и молниеносная подметчивость. Ни память зрения, ни художественная изобретательность не выручали. У него на искусство был незрячий глаз.

Гений формы его покидал. Он воспринимал в произведении пластического искусства главным образом т е м у, — то, что говорило языком повествования, что могло стать словесным рассказом, послужить для поэтического переложения. Мы бы сейчас сказали, что Пушкин откликался на иллюстративные моменты искусства. Он говорил по поводу художественного произведения, а не о нем самом. Оно служило ему предлогом для очередной прогулки в поэзию. Это было лучшее, чем мог почтить искусство «такой бедняк, как он». Так было в обоих случаях, когда он создал свои ге-

ниальные реминесценции одной картины и одной статуи. Оттолкнувшись от барклаевского портрета Дау, он написал «Полководца»: «У русского царя в чертогах есть палата...»; Торвальдсен, бюстом Александра Первого, вызвал знаменитые строки: «Напрасно видят тут ошибку...» («Перед бюстом», 1829 г.). О декоративной портретописи плодовитого англичанина Пушкин сказал, описывая галлерею героев двенадцатого года в Зимнем дворце:

... Сверху донизу, во всю длину, кругом,
Своею кистию, свободной и широкой,
Ее разрисовал художник быстроокой.
Тут нет ни сельских нимф, ни девственных мадонн,
Ни фавнов с чашами, ни полногрудых жен,
Ни плясок, ни охот, а все плащи да шпаги,
Да лица, полные воинственной отваги...

Один из этих портретов он помянул в прозе, говоря о Ермолове в первой главе «Путешествия в Арзрум»: «...когда же он задумывается и хмурится, то он становится прекрасен и разительно напоминает поэтический портрет, писанный Довом...».

Неоклассику датского скульптора он почтил строфой: «Рука искусства навела — На мрамор этих губ улыбку — И гнев на хладный лоск чела...»; он переложил здесь в стихи записанный им же в прозе анекдот: «Торвальдсен, делая бюст известного человека, удивлялся странному разделению лица, впрочем прекрасного,—верх грозный, нахмуренный, низ же выраженный всегдашней улыбкой. Это нравилось Торвальдсену». Существует и прямая попытка у Пушкина воспроизвести одну картину. Это ему не удалось, хотя он и не выходил за границы простого описательства. Он дважды начинал, и оба раза бросил. Он ходил вокруг да около, переставлял одни и те же слова и выражения, пока не отказался. Это было связано с триумфом Карла Брюллова. Пушкин начал пересказ «Последнего дня Помпеи»:

... Везувий зев открыл—дым хлынул клубом—пламя
Широко развилось, как боевое знамя.
Земля волнуется... с шатавшихся колонн
Кумиры падают. Народ, гонимый [страхом]
Под каменным дождем, под воспаленным прахом
Толпами, стар и [млад], бежит из града вон...

Это точно соответствует брюлловской картине; но это вяло и неувлеченно. Мы знаем о таких состояних Пушкина. Он писал о них: «...Насильно вырываю у музы дремлющей несвязные слова...». Он сделал две попытки, исчеркал и оставил: это, как обычно, разрешилось рисунком: Пушкин на память, наизусть, набросал несколько фигур из композиции Брюллова. Видимо, вся затея была отражением шума общества вокруг прославленного произведения. Может быть, от Пушкина ждали отклика, и он попытался дать ответ на вызов; может быть, под первым впечатлением, он сам себе дал поэтический заказ. Знаменательно, что спустя два года, в 1836 году, в черновиках критической заметки о «Фракийских элегиях» Теплякова, существуют такие строки: «Так Брюллов, усыпляя нарочно свою творческую силу, с пламенным и благородным подобострастием списывал Афинскую школу Рафаэля, а между тем в голове его уже шаталась поколебленная Помпея: кумиры падали, народ бежал по улице, чудно освещенной Волканом...». Это точная параллель неоконченным стихам, и она опять не увидела света, как они. А между тем он ценил Брюллова («он очень мне понравился», «он настоящий художник», «мне очень хочется привести Брюллова в П. Б.»—письма к жене 1836 года); предание говорит, что как-то раз он даже стал на колени, чтобы вымолить у капризного Карла приглянувшийся рисунок. Он, видимо, зачислил его по своему кругу и веровал в него уже наперед, — по крайней мере, он писал Наталии Николаевне о скучнейшей машинерии «Взятие Рима Гензерихом», что она «стоит Последнего дня Помпеи». Вообще подружелюбствовать с художниками Пушкин был непрочь. Но зато

до их искусства ему было мало дела: он «зевал» (одно из его излюбленных слов) и предпочитал говорить о мастерах, нежели о произведениях.

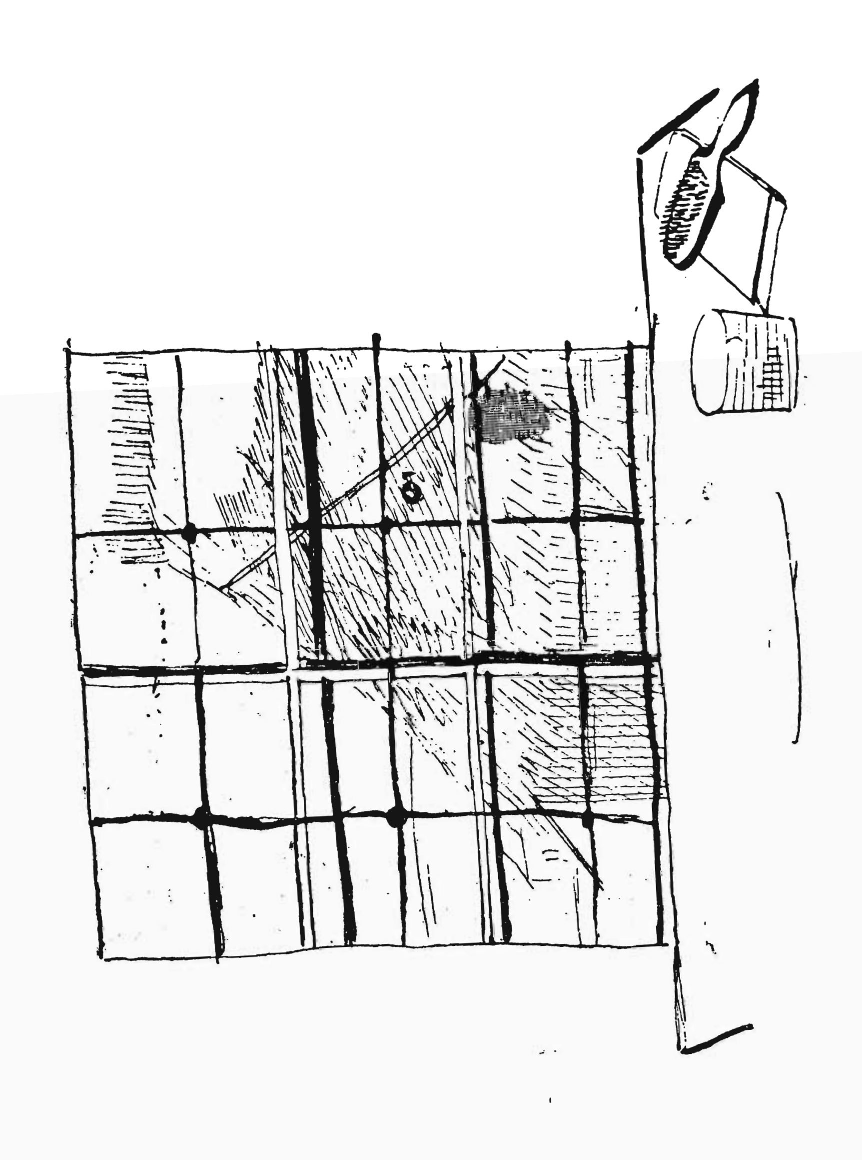
Таковы все пять стихотворений, прямо обращенных к художникам. Это — Gelegenheitsgedichte, пьесы на случай, созданные по разным житейским оказиям — и только. Ни одна из них не подымается до привычной высоты пушкинских раздумий. Они бедны его чудными обобщениями. Они либо куртуазны и светски, как обращение к Джорджу Дау («Зачем твой дивный карандаш — Рисует мой арабский профиль»), и к Кипренскому («Любимец моды легкокрылой...»); или запросто дружелюбны, как относящееся, видимо, к Б. Орловскому стихотворение 1836 года: «Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую...» («Художник»); или же, наконец, откровенно описательны и нарочито антологичны, как словесные зарисовки двух скульптур, связанные с Пименовым и Логановским: «Игра в бабки» («Юноша трижды шагнул...») и «Игра в свайку» («Юноша, полный красы...»). Для искусства Дау, Пушкин нашел в этом случае лишь высокольстивое, но нейтральное выражение: «...твой дивный карандаш...», — причем не в Дау тут было дело, а в галантном поклоне в сторону светской красавицы, к которой поэт собирался свататься: «Рисуй Олениной черты...»; Кипренскому дано беглое, может быть — чуть-чуть обидное, определение: «любимец моды», и, в придачу, самый нетрудный из эпитетов: «художник милый»; к Б. Орловскому Пушкин, в сущности, обращается не от себя, а от имени Дельвига: его — и это очень замечательно! — он считает настоящим ценителем искусства; видимо, с Дельвигом любил он в эти годы посещать мастерские художников, и тот был ему поводырем и пояснителем:

—... Грустен гуляю, со мной милого Дельвига нет.
В темной могиле почил, художников друг и советчик,
Как бы он обнял тебя, как бы гордился тобой!

О Пименове и Логановском не сказано ничего. Пушкинские строчки лишь зафотографировали, так сказать, живое движение обеих статуй: «...трижды шагнул, наклонился, рукой о колени — бодро оперся, другой — поднял меткую кость»; «...полный красы — напряжения, усилия чуждый...». Все пять пьес—это hommages, оказательства внимания, своего рода визитные карточки поэта, иногда с высоко гиперболическими заверениями, как в финале «Игры в свайку»: «...Вот товарищ тебе, Дискобол!..».

На протяжении двадцати пяти лет мы встретим в его произведениях, среди имен художников, еще только два русских; остальные — классики и иностранцы. Русские — это Александр Орловский и Ф. Толстой.—Орловский нравился Пушкину в конце лицейских годов. Он удержался в «Руслане и Людмиле». В «Предисловии» ко второму изданию поэмы Пушкин, приводя строки: «Их члены злобой сведены, — Объяты, молча костенеют», говорит: «Не знаю, как Орловский нарисовал бы это». Он в самой поэме помянул только одного Орловского, хотя в описаниях заимствовался декорациями балетных художников: «Бери свой быстрый карандаш, — Рисуй, Орловский, ночь и сечу!» Рисунки темпераментного поляка, мгновенные, невысканные, сделанные одним духом, не боящиеся резкостей, преувеличений, карикатурностей, чернот и клякс, — словом, сделанные как бы для себя, интимные и черновые, были особенно близки эстетике рисунка самого Пушкина. Казалось бы, можно ждать, что наш поэт не только выделяет своего художника, но и в самом деле знает его. Однако вот письмо из Каменки, помеченное 4 декабря 1820 года. У Пушкина это самое подробное упоминание о любимце. Пушкин пишет Гнедичу: «Кто такой этот В., который хвалит мое целомудрие, укоряет меня в бесстыдстве, говорит мне: красней, нещасной (что, между прочим, очень неучтиво), говорит, что характеры моей поэмы писаны мрачными красками этого нежного, чувствительного Корреджио и смелою кистью Орлов-

ского, который кисти в руки не берет и рисует только почтовые тройки да киргизских лошадей»; об этих лошадях Пушкин помянул и в первой главе «Путешествия в Арзрум» 1829 года: «У кибиток пасутся уродливые, косматые кони, знакомые вам по прекрасным рисункам Орловского». Что до Корреджио, здесь Пушкин побил своего зоила его собственной нелепицей: «мрачными красками этого нежного...». Но зато и у него самого уверенная поправка касательно Орловского была не лучше: Орловский, как раз, кисть в руки брал часто и живописью занимался много: его романтика, полюбившаяся поэту, выражена в картинах маслом ярче и внушительнее, нежели в рисунках; с этим Пушкин мог бы, предположим, не согласиться, но суть не в этом, а в том, что даже о своем Орловском он был осведомлен только мимоходом, так сказать, по-онегински: «...касался до всего слегка». То же было с Федором Толстым. Его неспешную, почти педантичную классику он свел к альбомному виртуозничанью. Он так и выразился в четвертой главе Онегина: «Великолепные альбомы, — Мученье модных рифмачей, — Вы, украшенные проворно — Толстого кистью чудотворной...». Мастер важных аллегорий Отечественной войны подменен своей частностью, боковой чертой, деланием виньеток. Но в «Онегине» повторено лишь то, что годом раньше стояло в письме к брату Льву и Плетневу (1825): «Виньетку бы не худо, даже можно, даже нужно, даже ради Христа сделайте, именно: Психея, которая задумалась над цветком... Что если бы волшебная кисть Толстого?..». Этот эпитет потому и гиперболичен, что приблизителен, спешен, поставлен непритязательно и на глаз, как было позднее с такими же ни к чему не обязывающими галантностями по адресу Кипренского. Недаром дальше следует неожиданное заключение: «Впрочем, это все наружность...». Вот, действительно, подлинная формула для его отношения к пластическим искусствам.



Так повелось у него искони. Это беглое касание пошло с Лицея. У нас есть право утверждать, что лицейская пора таким сформировала его окончательно. Лицейских традиций в отношении пластических искусств он не нарушил. Ни жизненный опыт, ни новые впечатления, ни стремительный рост гения не коснулись этого заповедника. Вот доказательства: в позднейших сочинениях мы встретим лишь пять имен западных художников, которых нет в писаниях лицейских лет. Все остальные упоминания уже даны в произведениях 1812—1817 годов, и вместе с ними, в большинстве своем, исчезают. Эти имена: «Ван-Дик», «Бонарроти», «Сальватор Роза», «Канова», «Рембрандт». Но все пять упоминаний, по пушкинскому обыкновению, случайны. Они появляются на ходу и, не развившись, отпадают: «Ван-Дик» появляется вариантом к первоначальному «Рафаэлю» в третьей главе «Евгения Онегина» (стр. V): «В чертах у Ольги жизни нет, — Как в Рафаэлевой мадонне»; в опубликованном тексте читаем: «...Точь в точь в Вандиковой мадонне». «Канова» мелькает в стихотворении: «Кто знает край, где небо блещет», 1827 года. Там сказано: «...Где в наши дни резец Кановы—Послушный мрамор оживлял». «Сальватор Роза» помянут мимоходом, по косвенной ассоциации, в третьей главе «Путешествия в Арзрум»: «Мы нашли графа на кровле подземной сакли, перед огнем: К нему приводили пленных. Тут находились и почти все начальники. Огонь освещал картину, достойную Сальватор Розы, речка шумела во мраке». «Бонарроти»—побочный образ в последних строках «Моцарта и Сальери»:

А Бонарроти... или это сказки
Тупой, бессмысленной толпы, и не был
Убийцею создатель Ватикана?

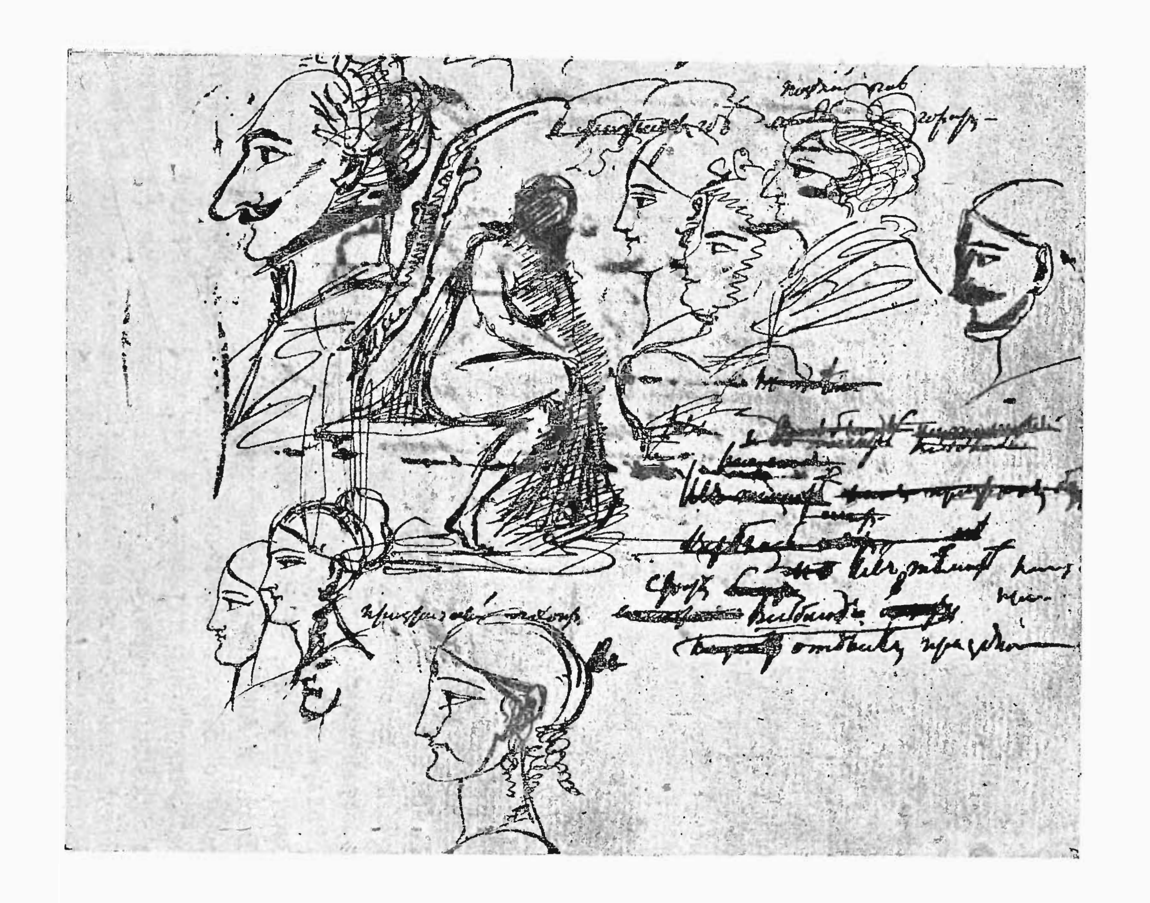
Надо отметить не только это мелькание. Еще примечательнее некрепкая, чуть держащаяся связь между внутренним образом стихов и именами. Уже замена одного другим таких непохожих, во всяком случае—чужеродных живописцев, как

великий умбриец и блистательный фламандский эпигон, доказывают, что по существу Пушкин взял первую подвернувшуюся под руку замену: ему нужно было имя-символ, а не имя-мастер. Его не коробило здесь приблизительное соответствие, которого он обычно так не терпел в своих разительных эпитетах и характеристиках. Он как будто соглашался в этих случаях быть с невеждами и обращаться к невеждам. Он словно усмехался, «внимая важному сужденью знатоков», даже несмотря на то, что среди них был его охранитель от бурь и бед, его милый пестун Жуковский, и что описание Сикстинской мадонны Пушкин знал куда как хорошо. Я думаю, что и появление Рафаэля в онегинской строке и замена его поддаются прямому объяснению. Надо отнести утверждение Онегина, что в рафаэлевой мадонне нет жизни, а только «румянец да невинный взор», к шутливому вызову Пушкина по адресу того же Жуковского, написавшего о мадонне: «На лице ее ничего не выражено; но в нем находишь в каком-то таинственном соединении все: спокойствие, чистоту, величие и даже чувство, но чувство, уже перешедшее за границу земного...».

Пушкин отдавал себе отчет, на какую святыню Жуковского он руку подымал, и поставил другой эпитет. Однако это не устраняет случайности в замене одной редакции другою. Второй вариант только показывает, что Пушкин, посчитавшись с возможным огорчением старого друга, выпустил в свет исправленный текст, где новое имя сохранило старое несоответствие.

Примерно то же произошло с наименованием Микельанджело «создателем Ватикана». Вторичная, боковая черта, не имеющая решающего значения в кристаллизации исторической фигуры художника, выдвинута на первый план; и не только это: образ зодчего, опять-таки, наименее соответствует тому внутреннему смыслу «Бонарроти — убийца», который проходит через финал «Моцарта и Сальери» и обращается к читателю с напоминанием о старинной легенде,

гласившей, что, работая над «Распятием», Микельанджело убил позировавшего натурщика, чтобы вернее передать предсмертные конвульсии Христа. Что касается определения искусства Кановы (1827): «резец... послушный мрамор оживлял», то сравнение с тождественным стихом, обращенным через девять лет (1836) к Б. Орловскому: «...Мрамор послушен тебе», — свидетельствует, что Пушкин довольствовался, — и не изменял этому, — одной, емкой, общедоступной формулой традиционного мифа об искусстве ваяния, о Пигмалионе и ожившей статуе. Наконец, Рембрандта он счел нужным использовать дважды, но оба раза для того, чтобы позабавиться этим менее всего забавным гением. Смешную вдовицу из «Домика в Коломне» («Старушка... носила чепчик и очки») он приравнял к трагическим старухам голландского мастера, весело придумав, что «стократ видал точь в точь — в картинах Рембрандта такие лица...» (XIII), а за год до того, в другой вещи, уподобил паденье горного ручья струе, испускаемой перепуганным младенцем: ссылаясь на известную картину «Похищение Ганимеда», он написал в первой главе «Путешествия в Арзрум»: «...Ручьи, падающие с черной высоты мелкими разбрызганными струями, напоминали мне похищение Ганимеда, странную картину Рембрандта». Больше к этому имени он не возвращался, и для большего оно ему не пригодилось. Но для контраста стоит упомянуть, что, хотя и с чужих слов, у него нашлись точные выражения для маленького и гладкого голландца Мириса (видимо, старшего); — о нем в связи с характеристикой поэзии Боратынского писал Иван Киреевский, который получил следующий ответ Пушкина (1832): «Ваше сравнение Боратынского с Миерисом удивительно ярко и точно; его элегии и поэмы точно ряд прелестных миниатюров, но эта прелесть отделки, отчетливость в мелочах, тонкость и верность оттенков, — все это может ли быть порукой за будущие успехи его в комедии, требующей, как и сценическая живопись, кисти резкой и широкой?..».



Искать начального, определяющего момента и для этих смешений надо в лицейском периоде. На всем своем протяжении взаимоотношения Пушкина и пластических искусств могут быть, в самом деле, определены формулой: «Nihil est in... quod non fuit in...» — «Нет ничего в позднейшем Пушкине, чего не было бы раньше в Лицее». Для произведения кисти и резца Пушкин остался, так сказать, вечным отроком. Запас сведений и основа отношений были созданы в эти 1811—1817 годы. Ван-Дейк, Микельанджело, Канова, Сальватор Роза, Рембрандт тянутся туда так же, как другие имена и облики художников, среди которых они занимают место. Недавно открытая поэма «Монах» в этом отношении является определяющим образцом лицейского искусствознания Пушкина.

2

Это своего рода пушкинская энциклопедия искусства; в ней одной больше имен и утверждений, нежели во всех лицейских произведениях, взятых вместе. В ней есть упоминания о мастерах, которых никогда потом Пушкин не беспокоил. В ней нет ни одного русского имени. Пушкин вводил в игру своей эротической композиции только действительных или воображаемых гигантов западной классики. В треугольник, образуемый монахом, бесом и Наташиной юбкой, он загоняет Рафаэля, Тициана, Корреджо, Рубенса, Пуссена, Верне и Альбани, — поистине роскошные светочи для столь малого пиршества! Конечно, надо считаться с тем, что мальчику всего пятнадцатый год и, следовательно, по-лермонтовски говоря, его разврат — добросовестен и ребячлив. Но мы снова, — в который раз! — убеждаемся, что Сверчок созрел так рано и оформился так определенно, что в его обращении с этой блистательной сюитой живописцев видны те же приемы, которые отмечены в позднейших, зрелых пушкинских летах. Мы воочию узнаем их. Он употребляет

имена художников, как декоративные и даже экзотические сочетания букв. Он не знает их действительной природы и веса. В лучшем случае он дает им общеупотребительные эпитеты. В худшем — он не останавливается перед неверными, а порой и невозможными сопоставлениями и описаниями. Там, где он точен, — он зависит от других, знающих и авторитетных. Там, где он самостоятелен, — он фантастичен. Он соединяет в одну упряжку таких антиподов, разделенных временем и темами, дарованием и стилем, как Тициан и Альбани: в третьей песне «Монаха» он пишет:

... И, выпив в миг шампанского стакан,
Трудиться б стал я жаркой головою,
Как Цициан иль пламенный Альбан...

Он решается на еще более трудное соединение Пуссена и Жозефа Верне, приведенное в той же песне несколькими строками ниже: — «...Иль краски б взял Вернета иль Пуссина». В начале песни стоит еще имя Корреджо. Юный поэт поступает с ним по своему обыкновению. Делая логическое сальтомортале, он строит такой силлогизм: если бы природа дала ему искусство Корреджо, он стал бы трудиться как Тициан или Альбани:

... Ах отчего мне дивная природа
Корреджио искусства не дала.
Тогда б в число парнасского народа
Лихая страсть меня не занесла...
. . . .
Я кисти б взял бестрепетной рукою
И . . . .
Трудиться б стал я жаркой головою,
Как Цициан иль пламенный Альбан...

Чтобы поиграть на тот же лад с именем Рубенса, он пишет:

Но Рубенсом на свет я не родился,
Не рисовать, а рифмы плесть пустился,
М...... пусть пленяет кистью нас...

Криптограмму «М.....» можно раскрыть без особого труда: это, конечно, А. И. Мартынов, один из плеяды лицейских рисовальщиков, с которой Пушкин дружил, — тот самый, которому он при расставании оставил один из двух своих сохранившихся лицейских рисунков: Собаку с птичкой (сейчас—в Пушкинском Доме). Это сопоставление Рубенса и Мартынова следует считать сатирическим апофеозом пушкинской истории искусств в «Монахе».

Наконец еще одно имя, встречающееся в поэме,—Рафаэль. Он взят символически, в понятии великой ценности, наряду с «горами золота» и «мрамором». Он противопоставлен символу бедности,—стулу без одной ноги. Он назван раньше всех остальных собратьев по монашеской энциклопедии,— в ее первой же песне:

Взошедши в дом, где мирно жил монах,
Не золота увидели б вы горы,
Не мрамор там прельстил бы ваши взоры,
Там не висел Рафаэль на стенах,—
Увидели б вы стул о трех ногах...

Это опять-таки начальный пункт всех упоминаний Рафаеля в сочинениях Пушкина. Его имя мы встречаем пять раз: после «Монаха» оно появляется в скрытом, ради Жуковского, варианте уничижительного описания красоты Ольги («как в рафаэлевой мадонне») в III главе «Евгения Онегина» (1824); затем — в стихотворении 1827 года «Кто знает край»...», с двойным прохождением по строкам: первое с простым упоминанием: «где Рафаеэль живописал», второе — с риторическим образом: «И ты, Харитою венчанный — Ты, вдохновенный Рафаэль»; и последний раз — в стихотворении «Ее глаза», 1828 года: «Поднимет — ангел Рафаэля — Так созерцает божество». Только это финальное упоминание заставляет нас остановиться. Оно необычно своей конкретностью. Оно этим родственно онегинской строке. Я не сомневаюсь, что между ними следует установить связь. Это двустишие является своего рода глубоким противообразом



тем, пародийным. Оно восходит к одному и тому же источнику — к описанию Сикстинской мадонны у Жуковского, умиленно и красноречиво сказавшего про ангела, поднявшего взор к богоматери: «...один из ангелов устремил задумчиво взгляд ввысь; важная, глубокая мысль чувствуется на младенческом лице; не таков ли был Рафаэль, в то время как он думал о своей мадонне?..».

С Рафаэлем соперничает только Альбани. Мы встретим его в пушкинских стихах четырежды. Но между ними есть важное различие. Рафаэль в «Монахе» отделен от остальных его появлений у Пушкина промежутком до полутора десятилетия. В четырех случаях из пяти они приходятся на средний, зрелый период творчества (1824, 1827, 1828 гг.). Наоборот, Альбани — это живописец Пушкина-отрока. Его имя, после «Монаха», в лицейские же годы, проходит в стихотворениях: «К живописцу» (1815) и «Сон» (1816). В одном читаем: «Сокрытой прелестью Альбана—Мою царицу окружи»; в другом: «Подайте мне Альбана кисти нежны...». Лишь один раз позднее встретим мы этот отголосок юношеского пристрастия,—через десять лет, в 1826 году, в самом начале возмужалости, в пятой главе «Евгения Онегина» (X):

. . . .
Хотелось вроде мне Альбана
Бал петербургский описать...
. . . .

Можно сказать, что самая неловкость первой строки, какая-то затрудненность ее, кажется словно бы откликом молодости. Пожалуй, о том же свидетельствует замена в черновиках стихов «К вельможе», где наподобие своего «Рафаэля — Вандика», Пушкин, до завершительной редакции: «Беспечно окружась Корреджием...», поставил было сначала: «...окружась Аль[баном]». Назначение этого лейб-художника определенное. Его служба состоит в том, что он переводит на возвышенный язык искусства разгоряченные видения лицейского эротизма. То, что Пушкин именует «со-

крытой прелестью Альбана», есть своего рода формула чувственности: полувидеть — полуугадывать. Такова его «мечта любви»: «Подайте мне Альбана кисти нежны,— И я мечту младой любви вкусил» («Сон»); или: «Прозрачны волны покрывала — Накинь на трепетную грудь,— Представь мечту любви счастливой» («К живописцу»). Правда, в «Монахе» к изображению наташиных прелестей привлечены два художника: Тициан и пламенный Альбан. Им предложено состязание. Но старый венецианец тут не при чем; он попал сюда по иным причинам. Не вяжется точно так же с именем Альбани эпитет «пламенный». Пушкин перенес на художника окраску своего собственного чувства; это — следствие «жаркой головы», с какой он собирается трудиться над картиной; появившиеся в «Сне» слова: «Альбана кисти нежны» — тоньше и вернее. Но примечательно другое: Пушкин уже не ограничивается одним поминовением имен. Он с ними связывает целое описание. Он пытается развернуть его в картину. Оно таково, что можно спросить себя, откуда это взято? Не встречаем ли мы здесь, впервые, следов настоящего, зрительного образа, действительного впечатления глаза,— принятого, удержанного и отраженного? Вот отрывок:

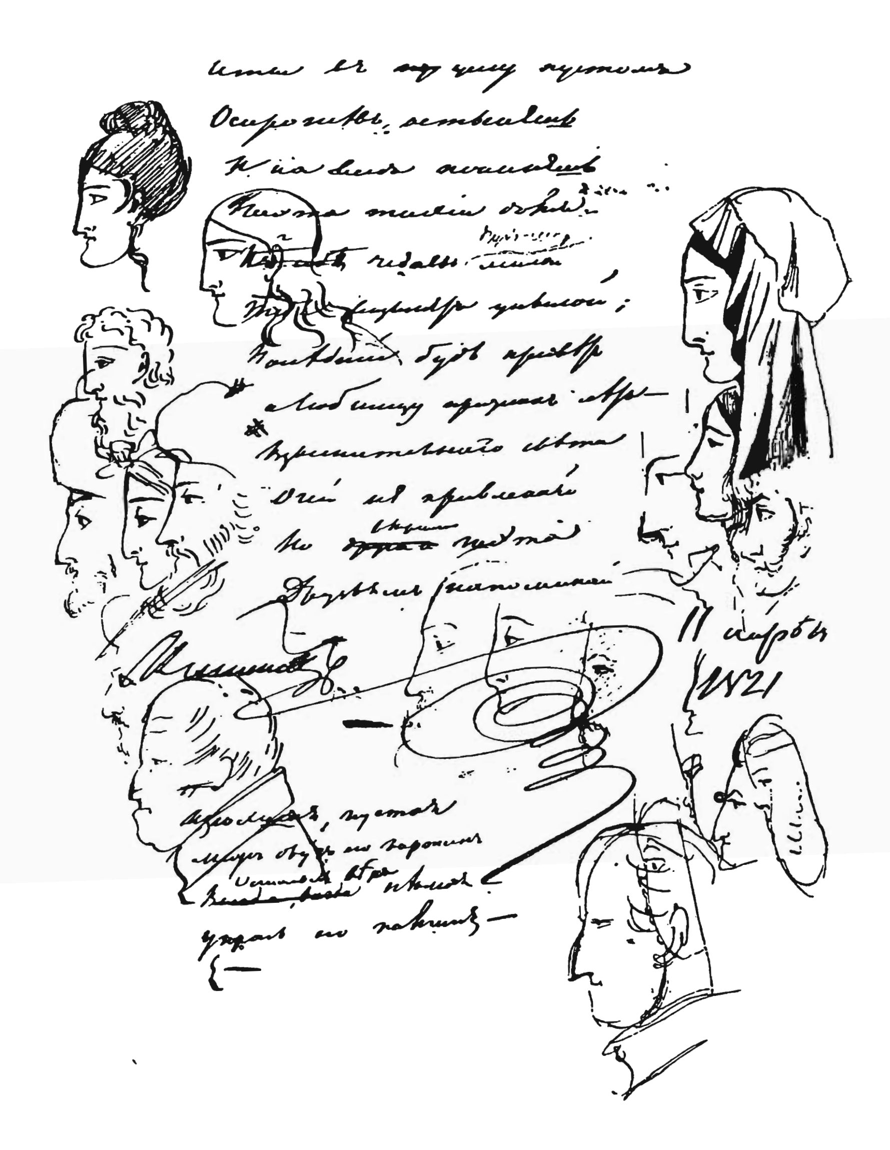
На полну грудь спустил бы прядь волос,
Вкруг головы — венок душистых роз,
Вкруг милых ног — одежду резвой Тальи,
Стан обхватил Киприды б пояс злат,—
И кистью б был щастливей я стократ.

Это все достаточно точно. Типические пометки, характерные черты женских образов Франческо Альбани — налицо. Пушкин собрал их. Но он взял их обще, я бы сказал — отвлеченно. Это не описание какого-либо произведения — это своего рода алгебраическая формула альбаниевских прелестей. Что знал поэт о своем жеманном болонце? Я думаю, что он видел гравюры и не видел картин. В Царском Селе их не было; в Эрмитаже, в эти годы, не был Пушкин; вообще же

там с 1769 и 1779 годов находились три полотна Альбани, из них два — религиозного содержания («Крещение господне» и «Благовещение»), но этого рода образы у Пушкина не связывались с именем Альбани вовсе, хотя в творчестве художника они преобладают; третий эрмитажный холст — «Похищение Европы» — мог бы отвечать пушкинским «мечтам любви счастливой»; но эта женская фигура без кос и венка среди порхающих амуров, восседающая на огромном плывущем быке, ни одной особенностью композиции и околичностей не отразилась в строках «Монаха». Гравюры же с Альбани многочисленны: восемнадцатый век был к нему благосклонен; граверы всех школ воспроизводили его, ибо это было почтенно и прибыльно разом. От высокого мастерства до ходового «лубка» — здесь были все оттенки. Чтобы набросать свои стихи, Пушкину достаточно было видеть один-два мифологических листа, — хотя бы популярную сюиту «Les amours de Venus», гравированную с Альбани Этиенном Боде (Baudet) — в особенности «Туалет Венеры», где есть и коса на полной груди, и венерин пояс, и прозрачная одежда, и где стихотворная подпись звучит так, можно сказать, «по-лицейски»:

O, dangereux apprets, que je plains Adonis
. . . .
Comment soutiendra t'il tant d'appas reunis...

К альбаниевскому отрывку непосредственно примыкает второе описание. Оно содержит в качестве вводной строки упоминание, уравнивающее Пуссена и Жозефа Верне: «Иль краски б взял Вернета иль Пуссина». Как Тициана в первой картине, так Пуссена здесь, надо отвести. Дальнейшее изображение с ним не связано. Таких пейзажей он не писал, да и писать не мог: нужна была не только иная художественная натура, но еще и столетие истории живописи в придачу. Его привела с собой если не рифма: «Пуссина — холстина» (по пушкинскому же слову: «две придут сами, третью



приведут»), то далекая и чужая ассоциация. Но зато в отношении Жозефа Верне Пушкин очень точен. Это самое кропотливое и верное описание живописи во всей его поэзии. Пейзажную манеру Верне мы бы узнали, даже ежели бы имени художника во вступительном стихе не было. Перед нами наглядная формула одного из основных видов его «марин»:

На небосклон палящих южных стран
Возведши ночь с задумчивой луною,
Представил бы над серою скалою,
Вкруг коей бьет шумящий океан,
Высокие, покрыты мохом стены,
И там в волнах, где дышит ветерок
На серебре вкруг скал блестящей пены,—
Зефирами колеблемый челнок.

Это отвечает той группе работ Верне, которую и традиция, и он сам в «Livres de Raison», в собственноручных записях заказов и приходов, именует «clair de lune»; рядом с этими лунными маринами было еще четыре категории вариаций: «une tempeste», «un soleil levant», «un soleil couchant», «un brouillard» — «с бурей», «с восходящим солнцем», «с заходящим солнцем», «с туманом»; заказчики, денежно могущественные, старались иметь все разновидности: беру из вернетовских записей первый попавшийся на глаза пример: «147. Pour M. le chevallier Henry Irlandois quatres tableaux presentant les quatres parties du jour en sujets de marines, un soleil levant dans un broulliard, un midy par une tempeste, un soleil couchant d'un ton chaud et une nuit avec un clair de lune...».

Плодовитость Верне соответствовала его успехам, а критика шла под руку с заказчиком. Даже Дидро, классический двусмысленец, больше гремел восторгами (я бы сказал, както даже по-стасовски), нежели ядовито оговаривался: «Перед нами куча марин (une foule de marines) Верне, и во всех — то же воображение, тот же огонь, та же мудрость, тот же

колорит, те же детали, то же разнообразие. Поистине этот человек работает с чудодейственной легкостью». Екатерининская, Павловская, Александровская Россия отдала Жозефу Верне всю дань, положенную модой и веком. Дворцы старого Петербурга, пригородные резиденции были не просто снабжены, но богаты Вернетами. В собраниях высокого дворянства мы их встретим не раз. Они были почти так же обязательны, как декоративные композиции Гюбера Робера. Еще и посейчас наши музеи настолько ими изобилуют, что выставляют не все, что есть в запасе.

Что же видел Пушкин? Что мог он описать? — Определенная ли это картина или снова общая формула, собравшая несколько основных примет «лунного Верне»? Вот, для сравнения, одно из аналогичных описаний Дидро: «Frai, vrai; silence de la nuit, reflet, ondulation de la lumière argentée; feu artificiel contrastant avec la lumiere de la lune et surtout avec les masses noires du ciel, contraste pittoresque et frappant».

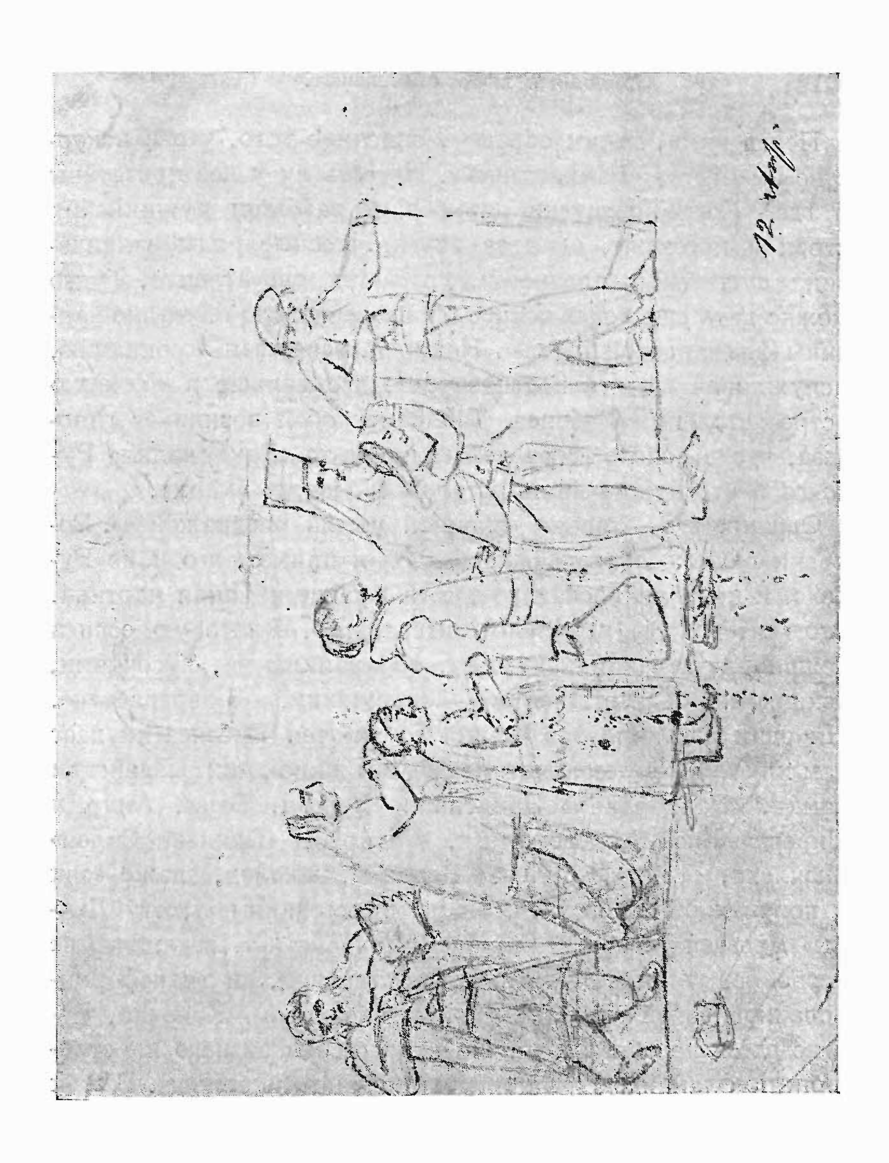
Это—лунный Верне, № 42, «Салона 1771 года». Как будто, в сравнении с Пушкиным, это еще расплывчатее, неосязательнее, абстрактнее. Дидро ни о чем не повествует и никаких изображений не дает. А между тем явно, что это индивидуальные пометки об индивидуальной вещи, так сказать, зрительный паспорт картины. Пушкинская же конкретность, напротив, наводит на мысль о схеме, о приблизительности, о наборе признаков, из которых можно составить самые разные вариации: все они дадут в итоге «лунную марину», которую можно будет применить к ряду картин, и не дадут ни одной «марины № такой-то».

Пушкину могли попасть в руки гравюры с Верне. Однако гравированных марин «avec un clair de lune» немного, и ни одна из них точно не отвечает стихотворному описанию «Монаха»; в них по кусочкам есть, правда, и то, что упомянуто в восьмистишьи, но еще больше того, о чем оно молчит. Пушкин мог видеть и картины. Но это не подвинет

нас слишком вперед. Здесь можно только отметить некоторые подобия тому, что описал он, — хотя бы вроде «Лунной ночи» Эрмитажа или небольшой марины «Ночной пейзаж — Луна», раньше бывшей в московском Румянцевском музее, а ныне находящейся в Музее изящных искусств. Быть может, где-то в Петербурге, в Царском Селе, у родных или знакомых, в те времена Пушкину приглянулась картина, послужившая прямым источником его изображения? Вопрос в значительной мере носит риторический характер, ибо с навыками пушкинских описаний он расходится. Но он оправдан тем, что и эти восемь строк «Монаха» не совсем обычны для Пушкина.

Это становится особенно ясным, когда мы сравним их с третьим описанием. Оно подано, как «сон монаха» (II, 44 — 64). Оно наиболее обширно, развернуто и насыщено образным материалом. Оно кажется таким определенным, что неизбежно останавливает читателя и требует ответа, откуда оно взято? На сей раз Пушкин не сопроводил «сна» никаким художественным именем. Если решение существует, его надо искать по самим стихам:

Монах храпит и чудный видит сон:
Казалося ему, что средь долины,
Между цветов, стоит под миртом он.
Вокруг него сатиров, фавнов сонм,—
Иной, смеясь, льет в кубок пенны вина.
Зеленый плющ на черных волосах,
И виноград, на голове висящий,
И легкий тирс, у ног его лежащий,—
Все говорит, что вечно юный Вакх—
Веселья бог, сатира направитель.
Другой, надув пастушечью свирель,
Поет любовь, и сердца повелитель
Одушевлял его веселу трель.
Под липами там пляшут хороводы,
Толпы детей и юношей, и дев.
И далее, ветвей под темным сводом,
В густой тени развесистых дерев,



На ложе роз, любовью распаленны,
Чуть-чуть дыша, весельем истощенны,
Средь радостей и сладостных прохлад
Обнявшися любовники лежат.

Перед нами, таким образом, описание того, что в искусстве именуется «Вакханалией». Но есть ли у нее прототипы и где? Когда следуешь за общим разбегом пушкинских строк и проходят, один за другим, тесные ряды вакхических существ и предметов, создается впечатление, будто можно дать еще более точное определение: это описание картины фламандской школы. Наконец, завершая ассоциацию, услужливая память подсказывает, что дальше в «Монахе» встречается имя Рубенса. Так само собой возникает гипотеза, что в основе «сна» лежит какая-то «Вакханалия» Рубенса и что нужно лишь установить, какая именно.

Однако, это — только «пленной мысли раздраженье». Вопреки обилию зрительных образов и примет, это и не Рубенс, и не фламандская школа, и вообще никакая картина. Это «литература» и только «литература», в которую если и вошли впечатления искусства, то крапинками, кусочками, осколками, подвергшись обычной пушкинской переработке. Ни один из вариантов «вакхических» тем Рубенса ни даст нам ключа к «сну монаха», как бы мы широко ни раздвигали рамки. «Вакханалия» Эрмитажа, «Венера, Вакх, Амур и Цирера» Кассельского музея, «Сатиры», «Пьяный Силен» Мюнхена, «Триумф Силена» Берлина, наконец, даже если в поисках отдельных кусков мы присоединим «Охоту Дианы» Дрездена, «Пана и Сиринкс» Лондона и т. д. — ничто не позволяет установить ни непосредственной, ни трансформированной связи с пушкинской композицией. Конечно, Рубенс здесь не обязателен. Но куда бы мы от него ни отходили по фламандской линии, мы получим не больше. В этом отношении еще ярче чужеродность Иорданса, — в особенности потому, что у него мы встретим прямые изображения Вакха. Всем грузным строем, всей тяжестью сцены, всем

своим пьяным и возбужденным мясом этот молодой бог из «Триумфа Вакха» Кассельского музея или облики многофигурной картины того же наименования из музея Брюссельского, включая сюда и «Плодородие», и «Ариадну и Вакха», «Молодого Вакха», «Воспитание Юпитера» и т. д. (Брюссель, Дрезден, Антверпен, Кассель), — все они чужды, даже враждебны лицейской эстетике Пушкина. Молодой сочинитель в самом деле оказался цельным. Когда его описание мы берем под «магический кристалл», то обнаруживаются два свойства: во-первых — буколичность этой вакханалии, и во-вторых — ее литературность. То, к чему постепенно подводит Пушкин читателя, это галантное «ложе роз», «среди сладостных прохлад», где лежат распаленные и истощенные любовники, выдает, как подпись на картине, особенный, лицейский XVIII век жеманной распущенности. Это освещает верным светом все буколические детали: то, что монах видит себя «между цветов, под миртом»; то, что у ног Вакха лежит «легкий тирс», как посошок у пастушка; то, что под липами пляшут хороводы «детей и юношей и дев»; то, что повелитель сердца одушевляет «веселу трель» сатира или фавна. Здесь вижу я причину также и того, что «сон монаха» оказывается не целостной картиной, а сборным описанием, со швами, даже неприкрытыми, наподобие мозаики, где границы кусков проходят по строчкам: а) «Иной, смеясь, льет в кубок пенны вина...», б) «Другой, надув пастушечью свирель...», в) «Под липами там пляшут хороводы...» и, наконец, г) «И далее, ветвей под темным сводом...».

Это подтверждается сравнением с другими тождественными стихами. Образы Вакха, Пана, Сатира, Фавна проходят по стихам Пушкина несколько раз. Они были ему нужны в эти годы столько же для иносказательного, цензурного проявления чувств, которые иначе требовали бы площадного, хочется сказать — «барковского», языка, которому мы обязаны многоточиями в посмертных изданиях, сколько и для засвидетельствования верности обязательной мифоло-

гической моде начала «дней александровых». Но, выводя своих вакхических любимцев, Пушкин довольствуется вполне официальными атрибутами их сана, приметами школьного учебника классической древности, набором признаков, где лицейские уроки Кошанского играют столь же ощутительную роль, как и любые из бесчисленных скульптур и рисунков, изображающих вакхов и сатиров, теснящихся в парках, на парадных лестницах дворцов и в альбомах библиотек. Сопоставление описаний, имеющихся в «Блаженстве», 1814 года, в послании «К Батюшкову», того же времени, наконец, — в «Торжестве Вакха», 1817 года, удостоверяют, что зрительного впечатления от какого-либо произведения в памяти Пушкина не было, что он приодевал и расцвечивал своих веселых богов по самомышлению, не соблюдая ни устойчивой композиции, ни постоянного живописного канона. В «Блаженстве» у «Эрмиева сына»:

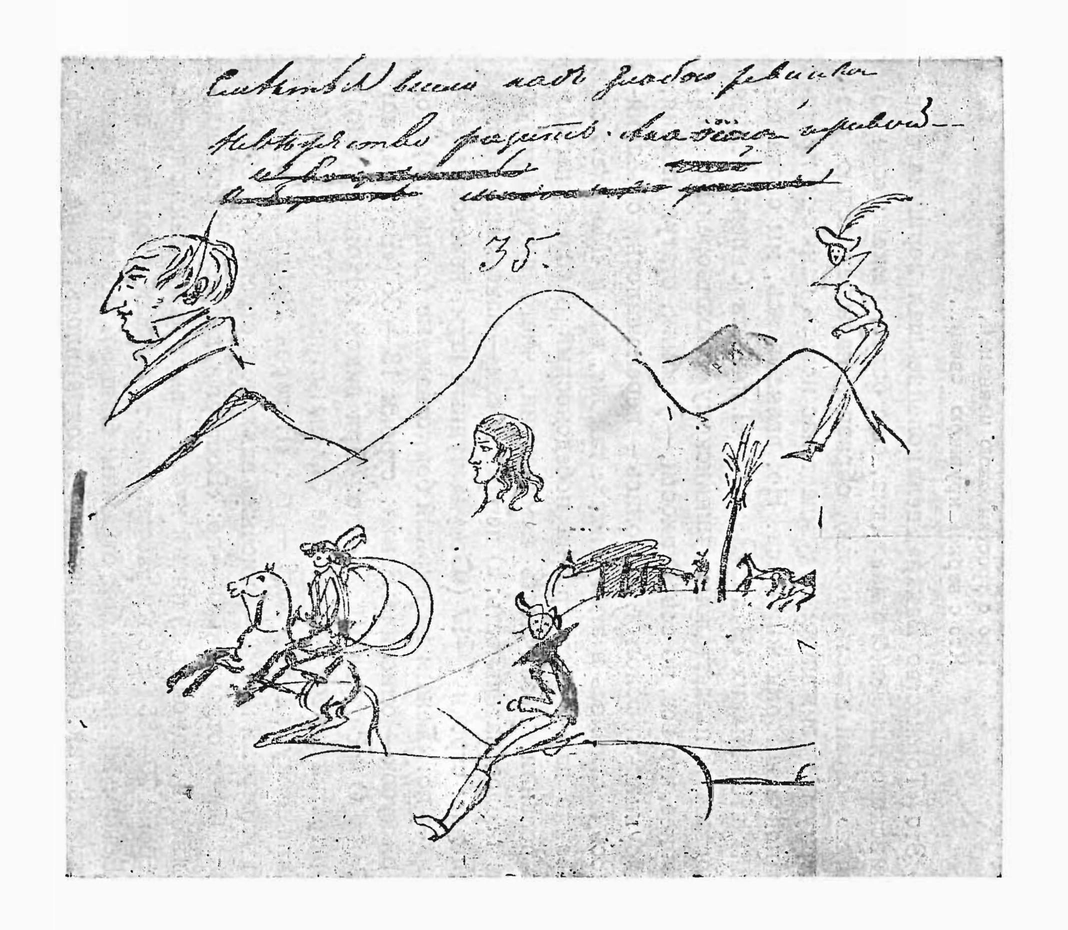
Розами рога обвиты,
Плющ на черных волосах,
Козий мех, вином налитый,
У Сатира на плечах...

Батюшков, превращенный в вакхическое существо, изображен:

С венком из роз душистых,
Меж кудрей вьющихся златых,
Под тенью тополев ветвистых,
В кругу красавиц молодых...

Вакх в «Монахе»—«смеясь, льет в кубок пенны вина—Зеленый плющ на черных волосах,—И виноград, на голове висящий,—И легкий тирс, у ног его лежащий...». В «Торжестве Вакха»—иной вариант:

Державный тирс в его руках,
Венец желтеет виноградный
В чернокудрявых волосах.
... Его младые тигры
С покорной яростью влекут.


35.

Кругом летят эроты, игры...
... За ним теснится козлоногий
И фавнов и сатиров рой,
Плющом окутаны их роги,
Бегут за быстрой колесницей
Кто с тростниковою цевницей,
Кто с верной кружкою своей...

Это «Торжество Вакха», великолепнейшая вершина пушкинского лицейского вакхизма, еще более, нежели «сон монаха», своей пластичностью, образной насыщенностью, развернутым движением понуждает нас искать каких-то прототипов в истории живописи. Но, вглядываясь, мы снова видим, что никаких «Вакханалий» и «Торжеств Силена» нельзя поставить пьедесталом пушкинскому стихотворению, или, вернее, что все, по совокупности,— учебник, статуи, поэзия, рисунки, мифология, живопись — перемешалось, объединилось и отлилось в этих стихах, так же, как в «Монахе», сохранив даже, несмотря на победоносный расцвет опыта и дарования, мозаичность композиции, чисто литературную ее последовательность: а) первый кусок — вакхическое вступление: строки 1—17 («Откуда чудный шум, неистовые звуки» — по: «Бежим на мирный бой, отважные бойцы»); б) второй кусок — описание Вакха: строки 18 — 36 («Вот он, вот Вакх! О час отрадный...» — по: «При диком хохоте друзей»); в) третий кусок — описание Силена: строки 37 — 48 («Там дале вижу дивный ход» — по: «Подарок Вакха дорогой»); г) четвертый кусок — описание вакханок: строки 49—69 («Но вот берег отдаленный» — по: «Восторг и дерзость наслаждений»); и, наконец, д) пятый кусок — лирическое заключение: строки 70—85 («Но вот рассыпались по холмам и полям» — по: «Бежим на мирный бой, отважные бойцы»). Может быть, надо сказать так: ежели здесь что и сохранилось, то не память глаза, а память чувства, память полнокровного возбуждения, собранного созерцанием хмельных картин и гравюр фламандского искусства. Здесь нет ничего конкретного, здесь только застряли куски и обломки предметов и существ.

Это не могло быть иначе. Что такое фламандская школа, Пушкин знал. Ее мясистый облик заставлял его морщиться, от нее его поташнивало. Его недаром звали «французом». «Фламандская школа» — единственный термин истории искусства, который мы встречаем в его стихах, но она соединяется с эпитетом: «пестрый сор» («Фламандской школы пестрый сор»). Ему не нужно было ни ее обжорного ряда,— «ни фавнов с чашами, ни полногрудых жен, ни плясок, ни охот», о которых он упоминает в «Полководце». Потрясающие строки стихотворения 1830 года отталкиваются именно от этой, фламандской, линии чувственности: «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением — Восторгом чувственным, безумством, исступлением,—Стенаньем, криками вакханки молодой...». Это могло когда-то дразнить его лицейскую молодость. Но даже и тогда, от «Монаха» до «Торжества Вакха», он переводил фламандское неистовство в галльскую распущенность. Он давал ей обязательную французскую транскрипцию. Это был, так сказать, Рубенс — сквозь Буше, и Иорданс — сквозь Фрагонара.

3

Источники пушкинских впечатлений искусства можно назвать литературными в очень узком и непосредственном смысле. Пушкин не соприкоснулся ни с одним сочинением, ни с одним трудом, который последовательно бы провел его через важнейшие этапы истории художеств и дал осмысленность ее мастерам. В Лицее этого не требовалось; позднее — не довелось. Лекции Кошанского, читавшего эстетику, философствовали об изящном, а не знакомили с художниками. Он обучал «разделению высокого от изящного» и «высокого от идеального», измерял «отношение изящного к идеалу» и «прекрасного к красивому». Когда он заимствовался отдельными именами, они оказывались примерами эстетических категорий, а не созидателями картин и скульп-

тур. Первое же упоминание о Корреджо, сохраненное старательными записями Горчакова, — типично. «Чувство природное в отношении к чувству идеальному можно назвать корреджиевым тьмосветом». Недаром Горчаков осмелился поставить на своих записях в виде эпиграфа: «Темна вода во облацех воздушных». Пушкин, может быть, обязан лицейскому учителю первыми созвучиями имен, о которых он дотоле не слыхивал, — Корреджо, Рафаэль, Джотто, Чимабуэ и т. д., — но еще более первыми навыками обращения с ними, которые он навсегда усвоил: за именем не видеть художника.

То, что он мог вычитать сам, либо его миновало вовсе, либо скользнуло по поверхности. Это относится прежде всего к тому, что так решительно формировало его природные вкусы: западная, другими словами — французская, литература здесь не сыграла сколько-нибудь ощутимой роли. «Единственный старик», который был «всех более перечитан» в это самое время (1815 — «Городок»), — Вольтер мог бы снабдить поэта нужным материалом из «Temple du gout» и из «Siècle de Louis XIV». Но вольтерианства Пушкина на это не хватило. Может быть, он вообще пренебрегал таким Вольтером. Во всяком случае, суждения «Храма вкуса» и главы «Sur les arts» в «Веке Людовиков» не получили своего отражения. Похвалы и едкости по адресу художников, которые расточал фернейский злой крикун, не оставили следов ни на монашеской поэме, ни на Пушкине вообще.

В его руки могли бы попасть также дидактические поэмы Ватлэ, Дюфренэ, Марси или Лемиера. Они как раз предназначались для таких читателей, как он. Они обслуживали в XVIII веке тех, кому не было дела до специальных трактатов и словарей, или до школьных изложений науки об искусстве. «Поэмы о живописи», «Поэмы об искусстве рисовать» читали и те, для кого поэзия была только досужим развлечением, и те, кому она служила источником самообразования. В пушкинской России эти книги встречались в библио-



45
Marat

теках часто. Они легко находимы у букинистов еще и по сей день; есть они и в моей библиотеке. Не требовалось какого-либо особого стечения обстоятельств, чтобы они оказались «над полкою простою — под тонкою тафтою» у лицейского Пушкина. В их стихотворных описаниях мы встретим всех тех, кого он назвал в «Монахе». Эти совпадения вызывают первоначально надежду, что здесь можно найти ключ к пушкинскому перечню. Однако первый же анализ обнаруживает, что нет основания утверждать, будто Пушкин знал их. Ни их определения, ни их характеристики не отразились в его представлениях об искусстве и художниках. Watelet («L'Art du peindre — poème avec des reflexions sur les differentes parties de la peinture») говорит о Рафаэле, Тициане, Пуссене, Корреджо, Микельанджело, Альбани, Рубенсе, Верне и т. д.; он соединяет стихотворные характеристики с прозаическими размышлениями; он умеет быть выразительным, и его формулы запоминаются легко; Корреджо — грация, Тициан — гармония, Леонардо — равновесие, Рафаэль — единство, и т. п. Знай Пушкин поэму Ватлэ, он не мог бы пройти мимо таких, хотя бы, родственных, нужных, отвечающих его вкусам стихов, как:

Homere—Le Correge, Albane—Anacréon,
Virgile—Raphael, Michel Ange—Milton;
Aprenez aux mortels, empressès sur vos traces,
Le pouvoir du genie et le charme des graces.

Эти параллели живописи и поэзии могли бы очень помочь ему в «Монахе». Но он не взял ничего. Точно так же ничто не доказывает его знакомства с французско-латинскою поэмой Du Fresnays: «L'art du peindre — De arte grafica», где Пушкин нашел бы примерно такие же характеристики Рафаэля, Корреджо, Тициана и др.: «Raphael a eu l'invention en partage...»; «Corrège c'est rendu recommandable pour avoir donner de la force à ses figures...»; «Titien a bien entendu l'union, l'harmonie», etc.

Не больше дает также сопоставление пушкинского материала с поэмой аббата Marsy «La peinture — Pictura. 1736»,— этим степенным, исполненным важности образцом всех таких стихотворных композиций. Только сочетание, связанное с именем Альбани,—«tendre Albane»,—могло бы остановить нас. Но оно так устойчиво и обычно для всего XVIII века, что служить пушкинской приметой оно может столь же мало, как аналогичное упоминание в поэме 1769 года «La peinture» Лемиера (Le Mierre): «Albane étoit nè pour les images douces», или: «La foule des amours de tous cotés assiège— L'atélier de l'Albane et celui du Corrége».

Эта третья песнь поэмы Лемиера вообще переизбыточна именами художников и определениями; она либо должна была дать «Монаху» больше, нежели эти три строчки, либо же не дала ему совсем ничего. Вопрос о Лемиере, ежели и может быть с чем связан, то не с «Монахом», а с «Моцартом и Сальери». У них есть совпадения, которые заслуживают быть отмеченными. Повторяя следом за Марси и другими дидактиками традиционные осуждения по адресу Микельанджело за странности его «Страшного суда» и советуя молодым художникам не возобновлять их («Ne renouvelle point l'erreurs de Michel Ange»), Лемиер несколькими строками ниже говорит:

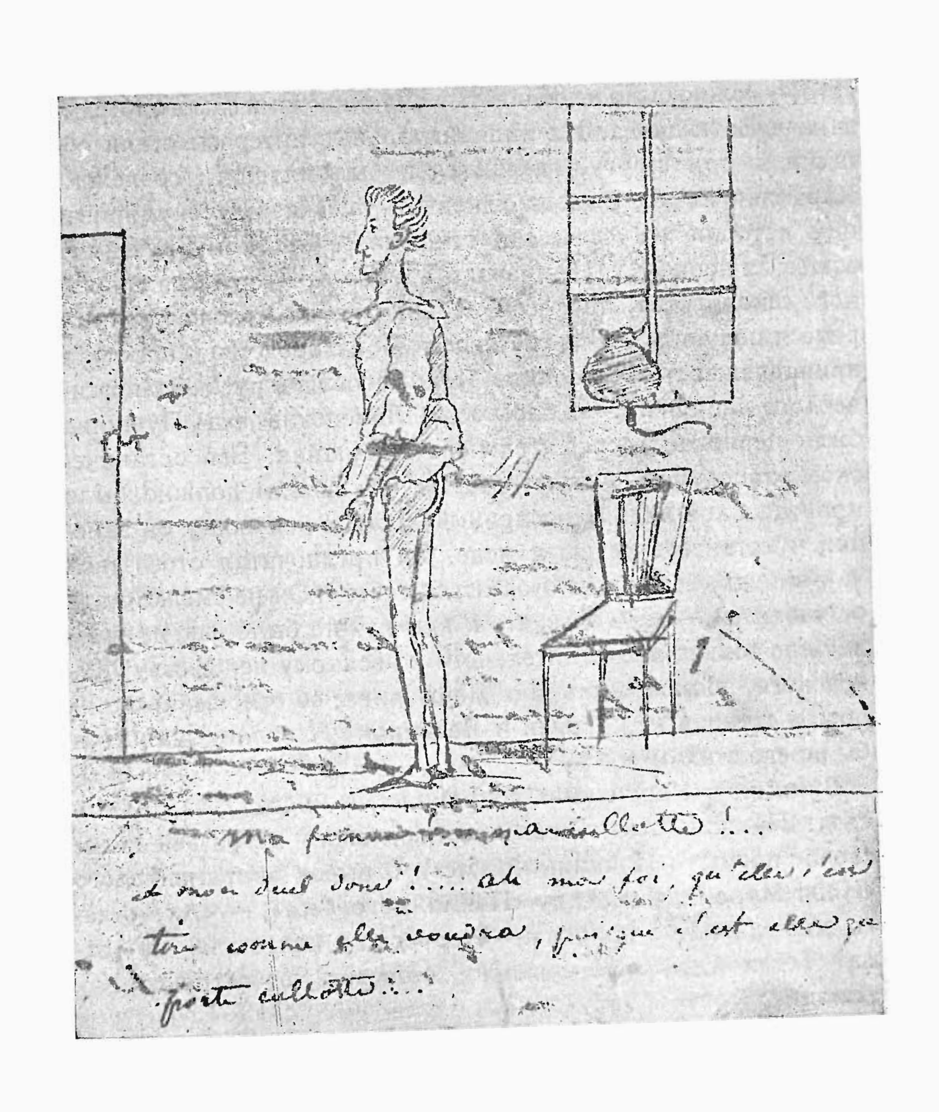
... Pour peindre un Dieu mourant sur le funeste bois
Michel Ange aurait pu!.. Le crime et le genie!..
Tais toi, monstre execrable, absurde calomnie!..

Это достаточно близко к заключительным строкам «Моцарта и Сальери» («Гений и злодейство—две вещи несовместные... А Бонаротти? Или это сказки — Тупой, бессмысленной толпы...»), чтобы поставить вопрос об отражении, тем более, что в комментариях Лемиера к этим своим стихам мы встречаем буквальное повторение пушкинской строки: «On a souvent répété que pour donner plus de verité á un crucifix, Michel Ange poignarda un modéle mis en croix... Jamais le mo-

ment de l'énthousiasme ne puit être celui du crime, et même je ne puis croire que le crime et le génie soient compatibles».

Однако положительный ответ отнюдь не обязателен. У Пушкина был и более короткий путь. То же самое он мог получить проще, ближе, доступнее, по-русски,— у Карамзина, в «Письмах русского путешественника», настольной книге всех и каждого еще с последних годов XVIII века. В письме XXIII, в своих комментариях к нему, Карамзин пишет: «Показывая микельанджелову картину Распятия Христова, рассказывают всегда, будто бы он, желая естественнее представить умирающего спасителя, умертвил человека, который служил ему моделью; но анекдот сей совсем невероятен». Для того позднего времени, когда Пушкин сочинял «Моцарта и Сальери», общение с Карамзиным уже было настолько старинным, обстоятельным и интимным, что трагический анекдот и его сентенция могли притти к нему не по крутому подъему: Лемиер — Пушкин, а более легко, последовательно и органиченно: Лемиер — Карамзин—Пушкин. Во всяком случае годам лицейского творчества, поре «Монаха» отсюда не перепадает ничего.

Я думаю вообще, что фундамент пушкинской истории искусств следует значительно сузить. Искать ее первоисточников надо не во французских сочинениях, не в лекциях Кошанского, не в школьном учебнике, вроде «Краткого руководства к Истории Свободных Художеств в пользу воспитанников Императорской Академии Художеств», издания 1794 года,— где на 24 страничках изъяснено все, от Египта, Финикии и персов до искусства XVIII века, и где Пушкин нашел бы много обязательных имен, но не нашел бы ни своего Альбани, ни Верне,— искать этих первоисточников надо у двух русских писателей, которые свое общее, императивное влияние на лицейского Пушкина соединили с особым авторитетом в области изобразительных искусств. Его учителя — это Карамзин «Писем русского путешественника» и Батюшков «Прогулки в Академию Художеств».


et mon deuil donc!... Ah ma foi, qu'elle s'en
tire comme elle voudra, puisque c'est elle qui
porte culottes!...

Чтобы испытать их воздействие, не нужно было иметь специального расположения к искусству, той специфической впечатлительности, которая отличает художника от всякого другого,—можно было не обладать и склонностями самого Карамзина и Батюшкова. Их индивидуальные интересы стали общими в том кругу, где Сверчок был младшим сочленом. Карамзин начал, Батюшков кончил, так сказать, секуляризацию истории искусств; они открыли ее высокому русскому обществу конца XVIII — начала XIX века. Пособие специального школярства, профессиональная наука художественных ремесл получила черты светскости и благородства. Она стала принадлежностью du comme il faut вообще и русского поэтического дворянства—в частности. Лицейские годы Пушкина были периодом ее решительного признания. Его органическое равнодушие к пластическим искусствам должно было принять иной вид. Невосприимчивость к искусству он заменил чувствительностью к моде. Он предпочитал отозваться как-нибудь, нежели не отозваться совсем. Он не смел отстать от учителей,—тем более, что к ним нужно было еще причислить не только впечатлительного ко всякому изяществу Жуковского, но даже и старика Державина, об отношении которого к живописи, к Тончи и Левицкому, Пушкин знал хотя бы по его стихам.

Влияние Карамзина сохранило в «Монахе» прямой след: Пушкин почти дословно переложил в третьей песне своей поэмы («Пойманный бес») отрывок карамзинского «Ильи Муромца». Началу «Пойманного беса», — «Ах, отчего мне дивная природа — Корреджио искусства не дала? Тогда б...», — совершенно соответствуют строки Карамзина:

Для чего природа дивная
Не дала мне дара чудного
Нежной кистию прельщать глаза,
И писать живыми красками
С Тицианом и Корреджием?
Ах, тогда бы я представил вам...

У самого Карамзина эти сравнения берут начало в «Письмах русского путешественника»: «Илья Муромец» написан в 1794 году, «Письма» — в 1789—1790 гг. О Корреджо в «Письмах» говорится: «Кисть его ставится в пример нежности и приятности»; о Тициане — «Тициан считается первым колористом в свете». Может быть, и прелести Наталии («На полну грудь спустил бы прядь волос» и т. д.) обязаны кое-чем красавице Ильи Муромца:

... ее густые волосы
Осеняли белизну лица,
Шеи, груди алебастровой
И, свиваясь, развиваяся,
Упадали на колени к ней...
... одежда снего-белая,
Полотняная, тончайшая,
От дыханья груди полныя
Трепетала тихим трепетом...

Первенствование Рафаэля, открывающего художественный синодик «Монаха» и приравненного к величайшим материальным ценностям, было утверждено для Пушкина карамзинской категоричностью: «Рафаэль признан единогласно первым в своем искусстве» (примечание Карамзина к письму XXIII); место Рубенса определено формулой: «Рубенс по справедливости называется Фландрским Рафаэлем» (там же); пейзажные достоинства Пуссена засвидетельствованы дважды: «Ландшафты его прекрасны» (там же), — «Дикая лесная пустыня обратилась в прелестный Английский сад, в живописные ландшафты, в Пуссенову картину» (письмо CLXIX).

«Писем русского путешественника» хватило бы не на одну поэму, а на целое творчество. Нет ничего удивительного в карамзинских реминесценциях, которые оказались у Пушкина и в стихах: «Не множеством картин старинных мастеров...». Дело не в «Магдалине» Лебрена, а в той эстетике противопоставления одного произведения всем другим, которая поразила Пушкина в экстазе Карамзина: «Я видел много славных

произведений... но эту картину ж е л а л б ы и м е т ь... она стояла бы в моем уединенном кабинете» (письмо CLI). «Письма» и посейчас еще поражают сочетанием осведомленности и свободы, с какой распоряжался своими художественными впечатлениями молодой Карамзин. Только Батюшков был тоньше его; но Батюшков писал позже на четверть века, когда навыки внимания к искусству стали устойчивее. Карамзин был знатоком, Батюшков—уже артистом. Однако карамзинские «Письма» могли послужить материалом для «Монаха», сами же по себе они не могут объяснить, почему именно в это время у Пушкина появились отражения истории искусств. Я считаю, что ключ к этому надо искать у Батюшкова,—в знаменитой «Прогулке в Академию Художеств».

Она появилась в 1814 году. Это как раз та пора, когда Пушкин приступил к «Монаху», или уже работал над ним. «Прогулка» является одним из наиболее веских доказательств того, что «Монаха» следует датировать этим годом. Впечатление, которое произвела «Прогулка» на Пушкина, — общеизвестно. Надо было на многие годы бережно сохранить его в себе, чтобы ответить переложением целых кусков в «Медном Всаднике». Отголоском того же является тема, связанная с Кипренским. В основу пушкинских стихов «Кипренскому» — «Любимец моды легкокрылой» — легла характеристика художника, высказанная Батюшковым в «Прогулке» и повторенная им в стихотворении 1818 года: «...С каким удовлетворением смотрели мы на портреты г. Кипренского, любимого живописца нашей публики! Правильная и необыкновенная приятность в его рисунке, свежесть, согласие и живость красок, все доказывает его дарование, ум и вкус — нежный и образованный».

Лицейский Пушкин нашел в «Прогулке» повторенными имена, которые запомнились ему по «Письмам русского путешественника». Но они стали живее и расцвеченнее. Батюшков дал ему любимое соединение затейливой иронии с пылкостью похвал. Какая-то вольтеровская интонация слышится в бе-

седе лиц, ведущих в «Прогулке» спор о художниках и произведениях. Она слышна уже во вступительных строках: «... в твоем маленьком доме на Пресне (которого теперь и следов не осталось!) мы часто заводили жаркие споры о голове Аполлона Бельведерского, о мизинце Гебы славного Кановы, о коне Петра Великого, о кисти Рафаэля, Корреджио, даже самого Сальватора Роза, Мурильо, Койпеля и пр.». Генеральная линия «монашеского» перечня имен совпадает с той, которая названа Батюшковым в отрывке о «новой итальянской школе»: «Они могут назваться современем основателями новой итальянской школы, Scuola Pietroborhgese, и затмить своею чудесною кистью славу своих соотечественников, славу Рафаэля, Корреджио, Тициана, Альбана». Не это ли соседство Тициана и Альбани толкнуло неразборчивого Пушкина на уравнение их в описании натальиных красот? Это тем более вероятно, что на то же могло вызвать его и насмешливое замечание одного из спорщиков «Прогулки», Старожилова, которое Пушкин принял с прямолинейностью, соответствовавшей его художественному неофитству: «Вы видите здесь и другую картину: Венеру розовую на голубом поле, с голубками и купидоном — неудачное подражание Тициану или китайским картинам без теней...».

После «Медного всадника» все предположения подобного рода оправданы. Их нужно скорей опровергать, нежели подтверждать. Батюшков кристаллизовал в Пушкине то, что Карамзин впервые затронул. Батюшков был Колумбом русской художественной критики. «Прогулка» — ее первый высокий, классический образец. Наше искусство впервые нашло в ней живую связь со своей литературой, со своей историей, со всей русской культурой начала XIX века. Батюшков создал здесь новый литературный жанр так же, как создал его в поэзии. Живость воображения, тонкость вкуса, свободная манера письма и уверенность критических суждений кажутся нам пленительными даже спустя столетие. Это меньше карамзинских «Писем» по охвату и разнообразию; но это

больше их — по художественности и яркости. Это — речь поэта, чувствующего, что он самостоятелен и среди пластических искусств. Откликнувшись на нее «Монахом», Пушкин лишь остался верным Батюшкову еще в одной области; он только не изменил своей поэтической отзывчивости. Здесь была первая дань тому, что получило последнее приношение в «Медном всаднике». Нет вины в том, что итоги оказались такими разными. Между великолепием реминесценций «Медного всадника» и бедным искусствознанием «Монаха» лежали не возраст, не опыт, не рост гения, а границы, которые поставила поэту его природа.

ЛИЦЕЙСКАЯ ГРАФИКА

III

«...Говоря о лицеистах, я тебе показываю как будто китайские тени».

М. Яковлев — В. Вольховскому. Письмо 1835 года.

1

Лицейскую графику надо воссоздавать по осколкам. История сохранила немногое: пачку классных рисунков да карикатуры «Лицейского Мудреца». Но довести судьбу пушкинского рисунка до Лицея надо. В пушкиноведении этой дороги миновать нельзя; если мы не пройдем по ней сами,— по ней пройдут за нас. Это не значит, что гротовская традиция непререкаема. Формулу Грота, гласящую, что Лицей был «счастливым приютом... где все как бы нарочито соединилось к тому, чтобы плодотворно направить образование гениального отрока и ускорить развитие его способностей»,— следует поставить с головы на ноги. Она призрачна в той же степени, в какой богомольна. Двусмыслия пушкинских высказываний о Лицее недостаточно вскрыты. Бутады Корфа («Кто не хотел учиться, тот мог предаваться самой изысканной лени, но кто и хотел, тому немного открывалось способов») и оговорки Анненкова («...Первоначальный Лицей может служить поучительным примером педагогической несостоятельности»), прошли как-то стороною; вернее, брюзжание одного дало повод заподозрить беспристрастие другого. Не ссориться с традицией можно лишь в том случае, если она согласилась бы считать «Лицеем» совокупность противоречий лицейской жизни, в которой победило то, что боролось

с лицейской системой, одолевало ее, и кончило тем, что, подмяв под себя, уселось по-татарски пировать на ней. Такова, во всяком случае, юношеская история Пушкина.

Графика первого курса была двух видов: классная и вольная. Вторая официально уступала место первой. Однако за ней были преимущества полулегальности. Рукописные лицейские журналы имели остроту школьной фронды. Графика обслуживала их усердно. Карикатура была самым жизненным видом лицейского изобразительного искусства. В ней проявляла себя свобода, которая была запретна, но не преследовалась.

Впрочем, преследовалось ли что-либо вообще в Лицее? — Нужны были противоестественные склонности Гурьева, чтобы вывести его за лицейские стены; но Пушкин мог безнаказанно потискать старую фрейлину, ибо его вина была только в том, что он в темноте обознался и принял ее за молоденькую горничную — так в конце концов сформулировал, в своей лукавой, гневливо улыбающейся, русско-французской фразе, вину лицеиста и отпущение его грехам сам царь. Лицейская власть была последовательно бесхарактерна. В вопросе о попойках и похождениях у нее было не больше твердости, нежели в вопросе о сочинительстве и карикатуризме. «У нас запрещено сочинять» — писал Илличевский Фуссу 25 марта 1812 года: это — власть сопротивлялась свободе. «Скажу тебе новость, нам позволили теперь сочинять»: это — власть сдалась свободе, ровно через месяц (письмо помечено 26 апреля того же года), и сдалась уже навсегда. Тетрадки с собственным творчеством пошли густо. Их скрепляли рукописные журналы. Их было много, — вероятно, больше, чем мы знаем по дошедшим названиям: «Царскосельские газеты» (1811), «Вестник» (1811), «Разные известия» (1812), «Для удовольствия и пользы» (1812), «Неопытное перо» (1812—1813), «Юный пловец» (1813), «Лицейский мудрец» (1813—1815—1816?). Здесь плясала и посвистывала лицейская вольница. Дальше шли уже компанейские встречи с царскосельскими лейб-гвардейцами,



игра, женщины, вино. А надо всем царила и нежилась лень. Корф назвал ее: «самой изысканной»; Пушкин предпочел эпитет: «благословенная». Это ничего не меняет в факте,—здесь только разность вензелей, вырезанных на одном стволе.

Эпидемия карикатур отражала то же соотношение между должным и сущим. Лицейский журнализм питал ее идейно, классные уроки — технически. Карикатура была грамадной и кривой тенью, отбрасываемой маленьким и пристойным академизмом, преподававшимся в часы рисования. Одно перерастало в другое, одно другое обусловливало. Кончив классическую голову, лицейский карандаш, даже не увлажнившись, принимался за профиль Кюхли. Не нужно было выходить из класса. Лицейская свобода и на уроках была всегда готова перейти в анархию. Если учился тот, кто хотел и кто мог, то рисовал всякий, как всякий сочинял, если не зевал. Классика замыкалась в пределы времени, отведенного на это расписанием занятий,—вольный рисунок устанавливал себе границы сам. История, двумя пачками сохранившихся листов, как бы уравняла эти оба вида; но в пушкинские годы между ними была разница количества. Тут существовала такая же пропорция, какая была между литературой в классах и свободным сочинительством, окружавшим лицейский быт мошкарой эпиграмм, эпитафий, куплетов, анекдотов,— всем, что получило у первого курса прозвание «Национальных песен». Лирико-карамзинские описания (вроде «Прогулки к развалинам замка Б...», начинающейся картиной: «Уже дневное светило покоилось в водах...», и кончающейся сентенцией: «...сии развалины подобны человеку, который по смерти оставил в воспоминании деяния свои») не только редки в этом сочинительстве вообще, но и окрашиваются, соседством «Сазоновиад», «Исповедей мясожора», «Демонов метромании», «Деяний Мартына в аду» и т. п.,—в цвета лицейского острячества и bon-mot'изма; вольно или невольно, они звучат иронией, если не издевкой. В лицейской графике, совершенно так же, один академический этюд был облеплен десятком летучих

листков. Сохранившаяся группа классных работ естественна своей малочисленностью; однако уникальность карикатур «Лицейского мудреца» неправдоподобна. Явно, что это осколки большого мира. В них есть свойство, которое можно назвать «непрерывностью». Они принадлежат к тому виду искусства, которое не существует вовсе или же существует во множестве. Поправку истории можно принять лишь постольку, поскольку это искусство однообразно. Каждое проявление его похоже на другое. Рисунков «Лицейского мудреца» достаточно, чтобы увидеть также и то, что погибло вместе с «Юным пловцом» или «Неопытным пером». В этом отношении уравнение с академической группой законно. Лицейская графика не сложнее и не глубже того, о чем говорят ее дошедшие листы.

2

Ее основоположником был Сергей Гаврилович Чириков. Он обучал двум искусствам: благонравию и рисованию. Первым он руководил по должности гувернера, вторым—по должности учителя. Царскосельский лицей и Чириков были неразъединимы, «доколь в подлунном мире» проходили поколения лицеистов, еще заставших живыми связи первого выпуска. Чириков встретил Пушкина и проводил Якова Грота. Он вошел в Лицей со днем его открытия, 19 октября 1811 года, и ушел в 50-х годах, когда уже и гротовская группа стала лицейским прошлым. Он почти не пережил отставки; он умер в эту же пору; ему было тогда под семьдесят; Корф, писавший в 1854 году, что Чириков умер «несколько лет тому назад, в глубокой старости», видимо точен. Год чириковского рождения надо отнести к дате около 1775 или 1776 года. К этому ведут и академические матрикулы. Чириков был академистом. Лицей не поручал своих первых питомцев случайным людям. Его программный аристократизм делал вид, что подбирает своему юношеству наилучших наставников. Галича, Кошанского, Куницына отделяла от Чирикова скорее важ-

ность их курсов, нежели академический уровень. Чириков появился в Лицее не нивесть откуда. Он пришел из Академии Художеств. Он был человеком эпохи Бецкого. Он обучался одному из «трех знатнейших художеств». Академические стены держали его двенадцать лет. В воспитательное училище Академии он поступил в 1782 году. В это время ему должно было быть пять или шесть лет; правила приема ставили условием: «отдавать в сие воспитание сыновей своих пяти-шести лет от рождения, не старее». Он кончил курс в 1794 году и кончил его успешно. «В четырехмесячных экзаменах за рисунки, лепление с натуры и архитектурные сочинения», когда «ученикам Г. преемник президента роздал серебряные медали большие и меньшие», он был удостоен малой серебряной. Его выпустили «с аттестатом против утвержденных форм, художником первой степени со шпагой». Это, быть может, не обязательно свидетельствовало об его таланте, но достаточно удостоверяло знания и старательность. Принижаться и стыдиться себя ему во всяком случае было не к чему. Скромность в его положении несомненно была, но она была в той степени, в какой для неродовитого художника звание профессионала еще имело сволочной оттенок. По существу же в Лицей пришел удостоверенный специалист своего дела.

Свойства его натуры подкрепляли выучку. Он был влюблен в свое рисование. Исполнительность гувернера он соединял с увлеченностью художника. Если здесь что и страдало — то скорее его наставничество. Это происходило не потому, что Чириков позволял себе небрежности в «изобразовании душевных качеств» своих питомцев (формула была ему знакома еще по Академии), но потому, что он до такой степени был занят их талантами, что переставал замечать их вольности. Его все любили и никто не уважал. «Человек довольно ограниченный, очень посредственный гувернер, и при всем том очень любимый лицеистами», говорит о нем перволицеист Корф; «самый почтенный из гувернеров», утверждает лицеист III курса Грот. Корф холодно-точен; Грот прекраснодушно-

6

И бѣлоярое пшено.
Съ нимъ тайный ужинъ раздѣляетъ,
На ~~нимъ покоитъ~~ томный взоръ,
Съ неясной рѣчью сливаетъ
Очей и знаковъ разговоръ;
Поетъ ему и пѣсни горъ,
И пѣсни Грузіи щастливой
И памяти нетерпѣливой
Передаетъ языкъ чужой.

Впервые дѣвственной душой
Она любила, знала щастье,
Но Русской — жизни молодой
Давно утратилъ сладострастье.
Не могъ онъ сердцемъ отвѣчать
Любви младенческой, открытой
Быть можетъ ~~быть~~, сонъ ~~прекрасной~~ дѣлно забытой
Боялся онъ воспоминать.

Не вдругъ увянетъ наша младость
Не вдругъ восторги бросятъ насъ
И неожиданную радость
Еще обнимемъ мы не разъ.

2.

фальшив. Достаточно «Дневника» Комовского тех первых лицейских лет (1815), чтобы видеть, кто прав. Среди ханжеской риторики этого малолетнего Тартюфа есть черты настоящей жизненности. Чириков отражен в них, как он есть. Это—Молчалин без подличанья, или Акакий Акакиевич в благоденствии. Видимо, он был таким еще в Академии. В этой художественной бурсе, разделенной на два стана: «благонравных» и «хищных», по характеристике знаменитого мемориала Бецкого, Чириков не единой чертой не походил на тех «невоздержанных, ослушных, пренебрежительных, гордых, строптивых, буйных, празднолюбимых и даже хищных», которые наводили красноречивого Екатерининского просвещенца на мысли, что Академией «уготовляется потомство для населения диких лесов». Он сохранил всю жизнь ровный, приятный характер, обходительность, некоторое достоинство, которыми его жалует даже Корф.

Однако возможности его воздействия на лицеистов этим исчерпывались. Он был наставником лишь в тесных пределах. В дни больших событий лицейского быта он становился рядовой побочностью. Тогда все перекатывалось ему через голову. Он был негативом того идеала «воспитателя», который «для вхождения в юные сердца чистой добродетели, располагаяся для разности сложений, то останавливает дикую пылкость, то воспламеняет медленное хладнокровие». Самое большее, на что он был способен, это—на получение агентурных сведений о поведении лицеистов. Впрочем, и здесь он был пассивен: он считал себя обязанным выслушивать, но не обязанным добывать. Только это одно объясняет, почему к фискалу Комовскому лицеисты относились так благодушно: он бегал наверх, на галлерею, в комнаты Чирикова, и ябедничал. Однако такое удовлетворение потребности души человеческой не приносило эффекта. Чириков, может быть, и запоминал, но не использовал; Комовский неизменно оказывался в идеалистах. Ежели наставник и жаловал своего «Комочка» особенной любовью, то отнюдь не в ущерб остальным.

Он был более или менее со всеми одинаков, тих, внимателен. Он доставлял им и себе удовольствие, обращаясь с юнцами, с мальчишками, как со взрослыми людьми. Он их именовал по имени-отчеству: «Сергей Дмитриевич», «князь Ал. Мих.», «Вл. Эм.», «Сем. Сем.», «Арк. Ив.». Сохранившееся письмо 1814 года к тому же Комовскому написано пером, не соблюдающим различия в возрасте и положении: «Мне хотелось бы знать, не гневается ли на меня Степан Степанович...». «В минуты, в кои с вами я беседую, беседую также с Фотием Петровичем и Алексеем Николаевичем, и минуты сии для меня весьма приятны, говорим о вас...». «Кланяйтесь, пожалуйста, от меня любезным вашим товарищам...», «извините меня перед ними, что я никому из них особенно не написал...».

Это голос живой учтивости Чирикова; все они, и преподаватели и лицеисты, у него объединены одним отношением, как если бы все они были равно его сверстниками и однолетками. После этого можно верить Комовскому, что он должен был проявить совершенно особую бесцеремонность в приставаниях и шуточках, чтобы Чириков, «несмотря на кроткие увещания, несмотря на все терпение», почувствовал, что «поступки становятся уже несносными», и велел, наконец, лицейской «Смоле» выйти из комнаты, дав любимцу еще повод на прощание «хлопнуть дверью» («Дневник», 1815).

3

Такая развязка произошла едва ли не потому, что в своем нервическом удальстве Комовский решился на последнее посягательство; он сам признается, что стал «мешать рисовать». Если бы можно было употребить слово «страсть» для такой натуры, как чириковская, оно, вероятно, годилось бы только для его увлечений художника. Когда кончались классы, наступал его час. Он поднимался к себе в квартиру, помещавшуюся в верхней галлерее, ведущей из Лицея во дворец, снимал «фрак», надевал «мишурный свой халат» (эти интимности

мы знаем из «Национальных песен») и принимался за рисование. Он любил, рисуя, беседовать. В эти часы вхожи к нему бывали лицеисты. Он истощал на рисунках зрение. У него были слабые глаза. Он болел ими; он должен был делать длительные перерывы. Его вкусы были широки. Он рисовал с натуры: об этом свидетельствуют его портреты; он копировал разных мастеров: об этом говорит то, что делали по его указке лицеисты, явно передававшие его приемы и следовавшие за его пристрастиями.

Будь это не тишайший Чириков, лицейский архив сохранил бы, может быть, больше его работ. Дошли, однако, единичные рисунки. Он раздаривал их воспитанникам и коллегам, чтобы оказывать им удовольствие («Дневник» Комовского); но у одаряемых не было причин беречь их; Чириков был величиной только для внутренне-лицейского обихода. Получив награду из чириковских рук, в виде собственного портрета или античной головы, обласканный лицеист вешал подарок гувернера на стену своей номерной «кельи». Этим он, со своей стороны, считал исчерпанным обязательства внимания к учителю. Дальше наступало влияние стихий и времени. Случай сохранил четыре портрета его работы. Правда, традиция решила присоединить к ним еще известную серию акварельных изображений лицеистов первого выпуска. Но это произошло уже в эпоху, когда лучи пушкинской славы стали отсвечиваться, как хорошо обмолвился еще молодой Илличевский, решительно во всем, что когда-либо соприкасалось с Пушкиным. Честному Чирикову, никогда не смевшему даже помыслить о присвоении чужого добра, наследство было навязано в девяностых и девятисотых годах. Трезвого взгляда на этот аггломерат достаточно, чтобы увидеть, что традиция Грота — Венгерова еще раз приняла желаемое за сущее.

Портретных акварелей дошло до нас много меньше, нежели их было когда-то. Надо полагать, что серия обнимала весь первый курс. Она должна была служить той же цели, какой нынче служат фотографические группы очередного выпуска



какого-нибудь училища. Лицеисты, видимо, запечатлели себя в год выхода. Портреты однообразны. Это однообразие рядового мемориального жанра. На них есть штамп ремесла, привыкшего к массовым заказам. Они похожи. Сравнение лицейского портрета Горчакова с его молодым же изображением, сделанным несколько лет спустя и приписанным Верне, обнаруживает сходство совершенно удовлетворительное. Это дает им документальную ценность. Но их художественная значимость неровна. В лучшем случае, в них есть техническая гладкость. Однако она равнодушна. Она претендует только на внешнюю светскость манеры. Поэтому все они на один лад. Говоря по-пушкински, они «в семью сливаются едину». Это происходит ценой утраты характерности. Они обезличены, так сказать, официозностью своего назначения.

Это не значит, что вся серия выполнена одним художником. Портреты тождественны по стилю, но неоднородны по выполнению. Приемы одни и те же, — уменье разное. Следует разбить серию на три группы; для первой — типичны изображения Горчакова, Яковлева; для второй — Матюшкина, может быть — Корсакова; для третьей — Дельвига, Пушкина, может быть, Стевена. Первая — подлинная; она является действительным образцом того, каким был когда-то весь заказ. Горчаков и Яковлев сделаны одной рукой. Это рука опытного акварелиста. Он не задумывается над техникой своего капризного жанра и даже чуть-чуть щеголяет легкостью обращения с водяной краской. У него есть своя манера передачь сходства с оригиналом. Он понимает, что имеет дело с юнцами, которые уже завтра становятся светскими и чиновными персонами. Их угловатые и неоформившиеся черты он одевает наперед одолженным изяществом, воздушностью, почти блеском, как в портрете сиятельного Горчакова.

Акварели Матющкина и Корсакова — другого склада. Они передают черты лица уже натужливо, медленно, мало уверенно, отрезок за отрезком. Их техницизм — сырой и примитивный. В них потеряна не только легкость, стремящаяся стать

виртуозностью, — в них нет самой начальной добротности ремесла, позволяющей признать руку профессионала. Они хотят только воспроизвести черты; в возможности узнавания они видят свою единственную задачу; она давит их своей трудностью. Это почти схемы, прориси, кальки, расцвеченные под другие портреты, взятые за образец. Они скорее восстанавливают утраченные оригиналы, нежели воспроизводят живую натуру. Я предполагаю, что эта группа, в самом деле, носит «реставрационный характер». Она точно бы сделана по недошедшим до нас портретам, когда-то выполненным тем же художником, который рисовал Горчакова и Яковлева, но пришедшим в ветхость или попорченным и перерисованным заново, позднее, по еще доступным подлинникам. Это объясняет, с одной стороны, совпадение стиля и манеры с первой группой, а с другой—появление грубости в технике и схематизма в сходстве. Может быть, не слишком произвольно будет предположение и об авторе этих вещей. Мне представляется правдоподобным, что они могут быть домашними работами той самой Т. Б. Семечкиной, племянницы пушкинского Данзаса, в руках которой оказалась вся серия акварелей и еще кое-какие материалы, связанные с Лицеем. В этом предположении меня укрепляет то, что сохранившийся портрет ее отца, Б. К. Данзаса, в том же юношеском возрасте, сделан совершенно тождественно с портретами Матюшкина и Корсакова; а ведь младшему Данзасу в пушкинской группе делать нечего. Возможно, при этом, что она взяла за образец приемы того акварелиста, Д. Соболевского, который сделал группу Зубкова — Пущина, ставшую тоже собственностью Семечкиной; в этой группе как раз есть и портрет ее отца, но уже послелицейским юношей. Не лишне отметить также, что прототипом для лицейского портрета Корсакова мог быть использован портрет взрослого Корсакова, сделанный Гампельном — Le sourd-muet; он совершенно таков же и чертами лица и поворотом, — он лишь приведен в соответствие с юным возрастом. Конечно, это не «злой

умысел», это — честные реликвии для себя, продукты домашнего пиетета; но, волей истории, выйдя в свет, они приняли многозначительный и общественный вид. Указание на руку Семечкиной должно вернуть им их природное место.

Третья группа могла бы быть самой важной, ибо в ней находятся те два портрета — Пушкина и Дельвига,— которые дают иконографическую значительность всей серии. Но именно эти рисунки невесомы. Тут несомненно то, что предположительно в отношении Корсакова. Подлинных акварелей не сохранилось совсем. Перед нами откровенное сочинительство. Это — воображаемые лицеисты. Это — подделки во славу лицейской истории. Тут был применен метод заполнения обязательных, но пустующих мест. Литографированный портрет тридцатидвухлетнего Дельвига, приложенный к альманаху «Царское Село» 1830 года, омоложен, переряжен в лицейский мундир и выровнен под стиль соответственной техникой. Но из юношеской школьной формы торчит взрослое лицо. Подделка рассчитана на свою некритическую эпоху. Надо было быть пресловутым Гастфрейндом, чтобы в 1913 году перепечатать такого Дельвига в качестве лицейского документа при «Материалах для словаря лицеистов первого курса». К этой же группе скорее, нежели ко второй, надо отнести и портрет Стевена. Это совершенно сложившийся, отяжелевший человек. Он даже старообразен, со своими бачками и заострившимися чертами. Забудем про его лицейскую форму,— мы будем в праве счесть его чиновником, уже не мало послужившим.

С портретом лицейского Пушкина, дошедшим якобы от Энгельгардта, директорствовавшего в Лицее, когда первый курс кончал, было поступлено, кажется мне, еще проще. Он даже не переработан, а сочинен вчистую. Это — абстракция, составленная из среднего пропорционального пушкинских портретов. В ней собрана сумма его изображений, сведенная применительно к лицейским годам. У нас есть историческое мерило для сравнения: это — известная литография Гейтма-

на, в первом издании «Кавказского пленника», и лежащий в ее основе, недавно всплывший на свет акварельный рисунок Пушкинского Дома. Если энгельгардтовская реликвия — подлинник, тогда гейтмановский Пушкин — не Пушкин. Но гейтмановская литография появилась в 1822 году. Еще вся лицейская семья была молода и жива. Пушкин был портретом не слишком доволен, но он выразил это с примечательной осторожностью,— скорее вопросом, нежели отрицанием: «Александр Пушкин мастерски литографирован, но не знаю похож ли...» (письмо к Гнедичу, в сентябре того же, 1822 года). Это значило, во-первых, что он втайне предпочел бы, как всегда, видеть себя более красивым, нежели этот «арап», и, во-вторых, что лишь отдельные черты заподозрены им в схожести. Но и то и другое не меняет ничего во взаимоотношениях гейтмановской литографии и энгельгардтовского рисунка. Они до такой степени противоположны всем обликом, чертами, характером модели, что признание одного означает разоблачение другого. Если один сколько-нибудь достоверен, тогда другой настолько же вымышлен. Ссылка на разницу возраста произвольна и мифична. Выбор в этих условиях не труден. Меланхолический Пушкин с бачками, но в лицейском мундире — мечтательная поправка позднего потомства к гейтмановскому уродцу.

4

Будь Чириков автором горчаковско-яковлевских акварелей и первоначальных портретов Матюшкина, Корсакова, et cetera, — это, может быть, не характеризовало бы его как подлинного мастера, но обязывало бы вести его оценку в границах явной добротности ремесла и даже известной артистичности. Конечно, и в этом случае никак нельзя было бы написать то, что во след обычной, то ли злостной, то ли неразборчивой отсебятине пушкинского племянника, пресловутого Павлищева, и нисходящих от него традиционистов, написал добродушный Венгеров, который в своем историко-художест-

венном неведении доверчиво приравнял выучку Чирикова к мастерству, — легко сказать! — Карла Брюллова; он снабдил репродукцию гейтмановской литографии в своем издании Пушкина примечанием: «Рисована Чириковым или К. Брюлловым». Невидному гувернеру, вероятно, еще поныне дурно делается на том свете от подобного сопоставления. И все же, если бы портреты Яковлева — Горчакова принадлежали ему, тогда при всей дистанции, которая его отделяла от Брюллова и любого мастера первого ранга, он оставался бы среди тех, кого можно назвать «художниками». Однако его бесспорные произведения не допускают никакого сближения с лицейскими акварелями. В них все противоположно его привычкам и умению. Подлинные рисунки Чирикова находятся в Пушкинском Доме и в Третьяковской галлерее. Несмотря на численную ограниченность материала, они ясно говорят о том, чем Чириков был и что он мог.

В Третьяковской галлерее хранится карандашный портрет лицеиста С. Г. Ломоносова. На рисунке есть подпись Чирикова и дата. Это самый ранний из дошедших чириковских портретов. На пушкинской выставке 1899 года в Петербурге был портрет еще более ранний, сделанный Чириковым в год вступления в Лицей — 1811. Он изображал Комовского. Он был в руках А. Журавлева, — как будто, зятя Чирикова. Увы! эта вещь, любопытная тем, что могла бы показать, каким был Чириков после Академии, с чего он начинал, занимательная детским обликом первого чириковского любимца, — с тех пор, на протяжении сорока лет, куда-то запропастилась. Может быть, она еще вынырнет на свет. Это бывало не раз. Но сейчас Чириков начинается ломоносовским рисунком. За столом, спиной к книжному шкафу, сквозящему корешками переплетенных томов, сидит восемнадцатилетний Ломоносов (р. 1798) и готовится приступить к писанию на листе бумаги; по верхнему обрезу листа выведено: «1816. 14 апр. Имп. Лицей». Это почти совпадение с датой, которая необходима для сравнения. Ежели акварели в самом деле были сделаны пер-

вым курсом перед окончанием Лицея, тогда расхождение между ними и ломоносовским портретом всего в один год. Однако нельзя назвать мастером и тем более артистом того, кто нарисовал Ломоносова. Этим портретом Чириков дает о себе точнейшие показания. Они разоблачающи. Он оказывается рисовальщиком упрощенной технической грамотности и примитивной художественной впечатлительности. Первое заставляет его прибегать к наиболее обобщенным приемам; второе лишает индивидуальности столько же модель, сколько рисовальщика. Портретно в сущности одно лицо. Оно передает черты некоего юноши. Они не выразительны и не гибки, но личны. Они одеревенелы. Чириков трудится над линиями носа, губ, овала лица. Уже глаза становятся кукольными; прическа ложится мертвым париком — волос прибран к волосу; и совсем готовой схемой воспроизводится фигура и конечности: туловище непропорционально мало, руки толсты, кисти велики, тело не столько сидит, сколько графически приписано к спинке стула, поверхность стола поднята под углом di sotto in su, чтобы все было видно «как на ладони». Не так давно еще, для солдатских фотографий, существовали такие трафареты «героя»; там все было заготовлено наперед: молодцеватая фигура, боевая поза, походное снаряжение, и только белый незаполненный овал на карточке ждал очередной физиономии заказчика. Такова эстетика ломоносовского портрета. Это скорее лубок, нежели портрет, или портрет на лубочной основе. В нем есть какая-то примитивная вседоступность, рассказ не столько о человеке, сколько о том, что в нем каждому видно,— наглядный инвентарь его частей. Здесь есть то, что особенно легко перенять и запомнить, и что питомцы в самом деле переняли и запомнили, а кое-кто сделал даже своим собственным стилем.

Другой рисунок Пушкинского дома помечен 1824 годом. Он приписывается Чирикову. Это разом и правдоподобно и не обязательно. Рисунок достаточно похож на ломоносовский, чтобы не было нужды оспаривать авторство Чирикова,



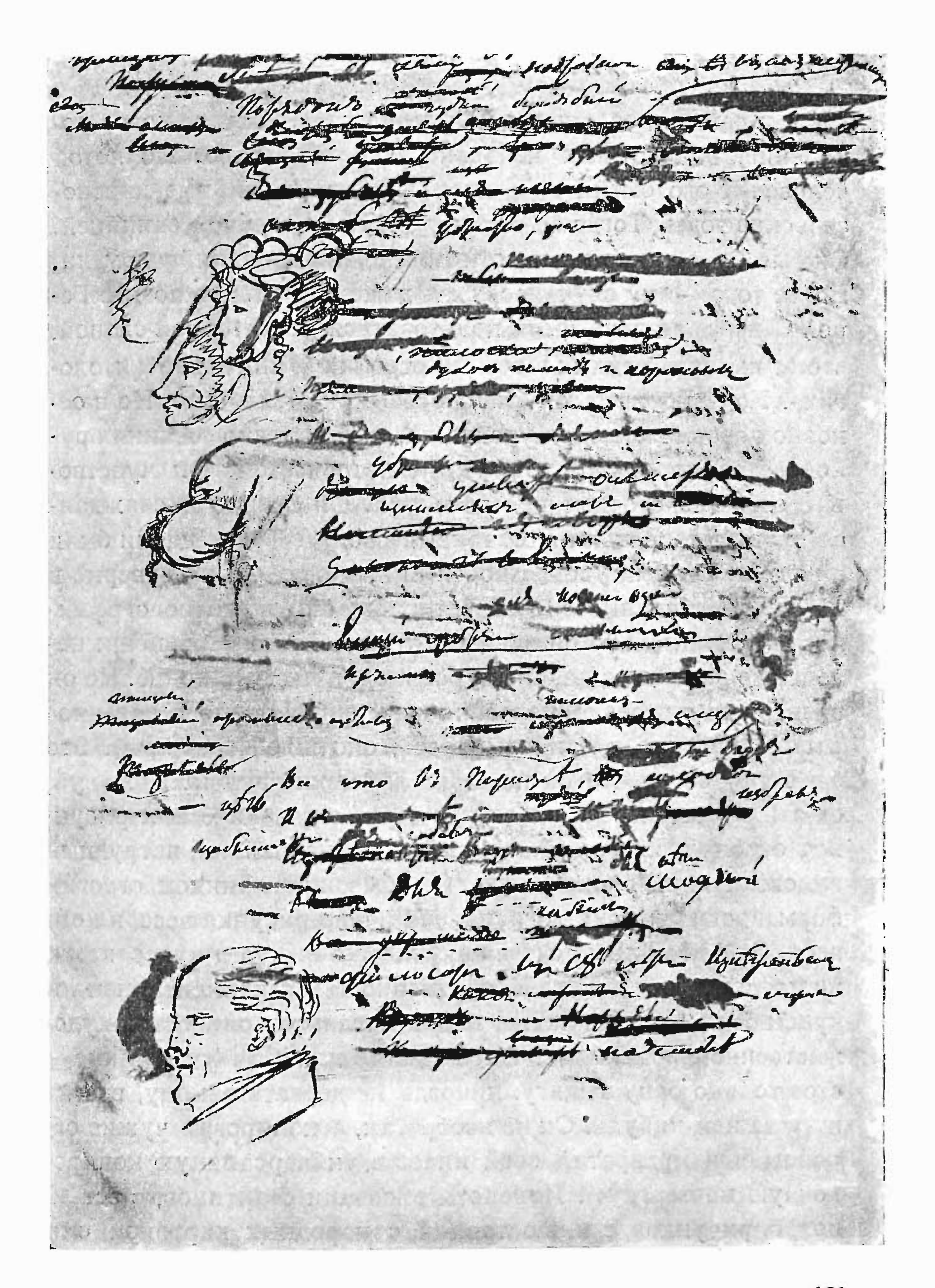
и достаточно безличен, чтобы не иметь основания настаивать на нем. Может быть, это автопортрет: он куплен в чириковской семье. Он старше портрета Ломоносова почти на десятилетие, но не усложняет нашего представления об авторе. Скорее дает себя знать дистанция лет, нежели дистанция стиля. Рисунок стал еще шаблоннее; однако схематизм здесь затушеван; он прикрыт неопределенной мягкостью манеры. Возможно, что это уже отзвук форм русского романтизма; но он просачивается сквозь призму ретушера, а не художника. Портрет подчиняется моде, однако его подчинение равнодушно. Скрыть свою зависимую природу он и не старается. Рисунок не любопытен даже в той мере, в какой любопытен ломоносовский лист. Скажу так: он мог бы и не быть. Его значение — в самом факте существования чириковской работы начала четвертого лицейского курса (1824—1829), у порога николаевской эпохи.

Третий портрет, ныне впервые публикуемый, относится к этому же времени. Он надписан чириковскими инициалами и помечен 1827 годом. По преданию — он изображает сотоварища Чирикова по Лицею и, отчасти, по профессии,— учителя чистописания, Ф. П. Калинича — пресловутого «консула Фотия» лицейских острячеств, «высокопарнейшего... глупца и невежду», «бездонного невежду»— в зеркале холодной злости Корфа. Насколько верно отождествление чириковского портрета с личностью Калинича, судить трудно, других изображений его нет, а с описанием его наружности оно не очень сходится: «большой ростом, с сенаторской осанкой и поступью, с огромным лицом» (Корф). Однако традиция подкрепляет себя двумя реликвиями, переходившими из рук в руки вместе с чириковской акварелью:— описанием сорокалетнего юбилея Калинича в Лицее и рисунком его надгробия. Может быть, и в самом деле Чириков изобразил именно его,— а если он вышел тонким, почти хрупким джентльменом, с благородной бледностью и изящной томностью, то в этом сказалось лишь дальнейшее развитие чириковского чиновничьего романтизма,

который проявился сугубо, когда портретируемый собрат достиг степеней, символизируемых Владимиром в петлице, вырисованным столь отчетливо на портрете и может быть, явившимся как раз поводом к его возникновению. Это — самая большая из сохранившихся работ Чирикова, и самая двойственная: она суха и протокольна в основе, но мягка и расплывчата по обработке. Она послушна своим педантичным контурам, но в их границах пытается сентиментальничать акварельной нежностью. Это, видимо, высшее из того, что умел давать Чириков в лучшую пору, и это куда как мало — истинное живописание классного учителя.

Последняя вещь Чирикова, сохраненная временем,— миниатюрный круглый портрет двух мальчиков. Он отделен от ломоносовского рисунка уже целой четвертью века. Портрет датирован 1842 годом. Обучал ли еще Чириков рисованию? Некий гувернер Кох как будто за год перед тем сменил его (см. Селезнева). Или их было теперь двое, и младший помогал старику? Во всяком случае, этот портрет свидетельствует, что если Чириков и нуждался в помощи, то не нуждался в замене. Рисунок сделан еще твердою рукой. Но Чирикова мы узнаем не сразу. На портрете лежит печать двойственности. Чириков кое-что сохранил и еще больше отдал. Это иной склад рисунка, иное назначение портрета, иной тип модели. Он изобразил двух подростков: постарше — в форменном, помоложе — в детском костюме. Юнцы обняли друг друга по-школьному, за талию. За их спиною — тонкие абрисы распушенных деревьев. Рисунок стал более строгим; лица и фигуры прочерчены определеннее; детали выступают рельефнее; частности проработаны тоньше. Чириков мелко лепит контуры, объемы, впадины. Он бисерно выписывает глаза, уши, пальцы, волосы. Он стал собраннее и, пожалуй, профессиональнее. Работа с восмью сменившимися курсами сказывается. Если даже каждому из них он оставил лишь по нескольку портретов, этого достаточно, чтобы опытность и официозность стали теперь основой его манеры. Двойной портрет

говорит о своем времени. В нем выразил себя общеобязательный стиль позднего Николая. Чирикову не нужно было заживаться; но если уж так случилось, он исполнительно тянулся под общий ранжир. Обломок XVIII века старался, и за страх, и за совесть, не отличаться от поколения предсевастопольских лет. Мундирный академизм николаевского искусства пригладил, подлакировал, подсушил его старое лицейское благодушие. Этот чириковский портрет 1842 года вылощен и подтянут. В сравнении с ним изображение Ломоносова душевно, интимно и потому независимо. Мы чувствуем, что оно сделано так, как Чирикову этого хотелось; двойной же портрет сделан так, как это надо было. Ломоносов — это воспитанник, друг, может быть, любимец, вроде Комовского. Недаром будущий русский посланник в Бразилии, Португалии и Нидерландах получил в Лицее за пронырливость и втирушество прозвище «Крота»,— под пару «Лисе»-Комовскому. Двойной портрет, наоборот, официозен. Это работа наставника, соблюдающего расстояние между собой и юношеством; это изображение благонравных питомцев с точки зрения попечительного начальства; это стиль Зарянки и Мокрицкого, переведенный лицейским старцем в школьные масштабы. Чириковский «мишурный халат» ныне был уже немыслим. Если он еще существовал, он стал невидимой подробностью, непоказной интимностью. Если лицеисты еще появлялись в его квартире, он выходил к ним в законной форме. Видимо, его душа в этом универсально-обмундиренном, холодном быту неслышно попискивала. Об этом говорят умильные деревца на фоне двойного портрета. Они занесены сюда из другой, более мягкой эпохи. Их сентиментальные очерки и купы —позднее эхо начала дней александровых. Это невольная дань тем прежним поколениям, которые он считал не только своими, но и подлинно лицейскими. Домогательства Грота могут быть удовлетворены: его выпуск — последняя смена лицеистов, для которой Чириков был священен потому, что это был Чириков первого лицейского курса.



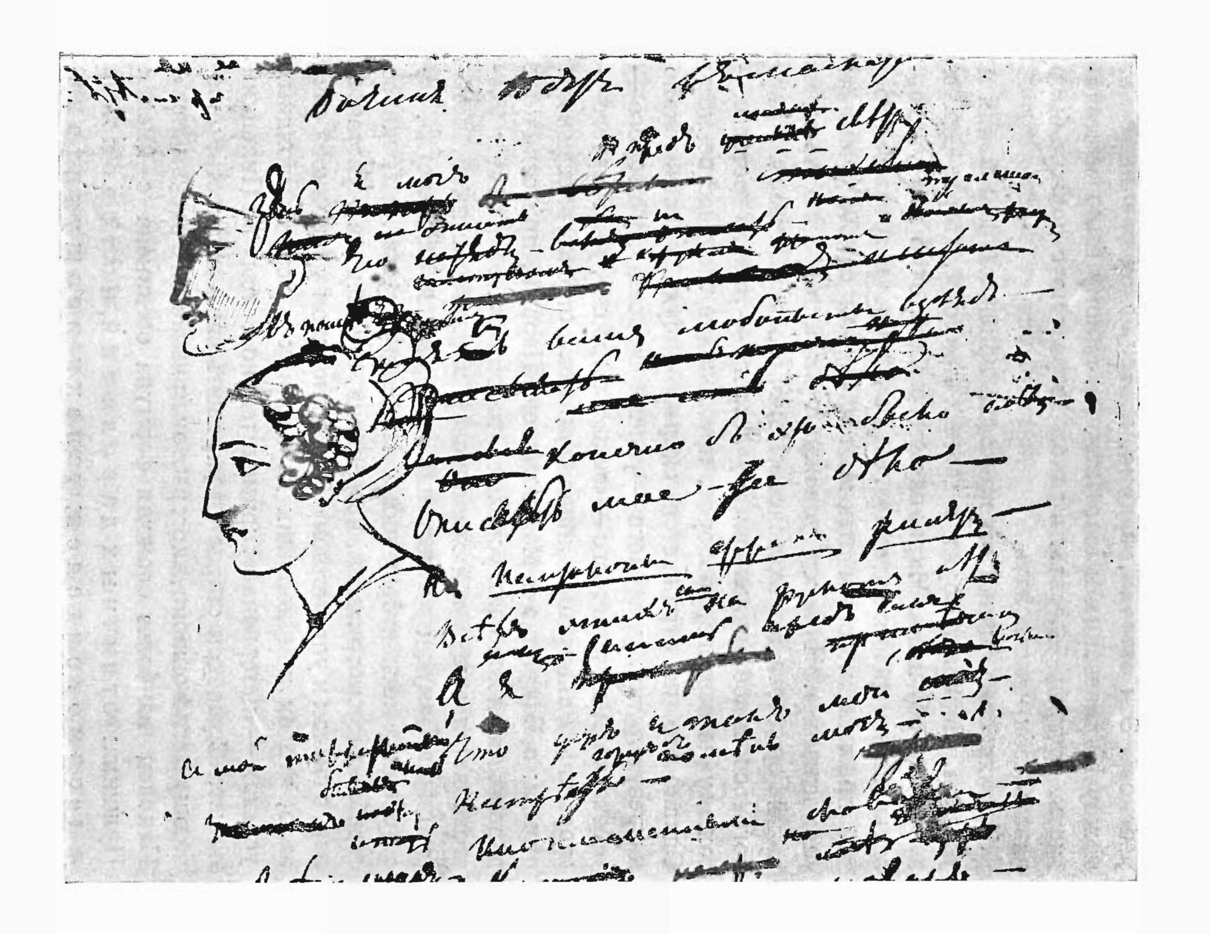
5

Он и сам не мог отнестись к себе иначе. Каждое новое поколение, вольно или невольно, его ущербляло. Полнотой человеческого бытия он дышал лишь в начальные царскосельские годы. Тогда он был не только служебной единицей. Он был художником сам и открывателем дарований у других. Более того — ему случалось быть даже поэтом. Его поэма «Герой Севера» должна была пользоваться достаточной славой, чтобы вызвать отклик в восьми строфах «Лицейской антологии». Конечно, здесь он был скорее «при», чем «над». Но в основном своем качестве художника, он счастливо соединял руководство по службе с личным авторитетом. Он чувствовал себя средоточием целого мирка. Он «мирно наслаждался славой, твореньями товарищей своих». Товарищами были питомцы. Он был удовлетворен ими, и они — им. Он верил в их художественные способности, как они в его непогрешимость. Официально он занимал у них немного времени: недельные два часа в начале курса и один час — в конце. Но он развертывал свое преподавание так широко, что в казенное расписание оно не укладывалось; оно шло через край. Это было тем легче, что он поощрял всяческие вкусы. Пожалуй, он этим поощрял самого себя; в зеркале ученических рисунков отражается его собственный, всеприемлющий, нетрудный художественный эклектизм. Он был противником строгих форм и догматических ограничений. Мир рисунка веселил его весь. Он с должным почтением благоговел перед классиками, но наслаждался и модной современностью сентиментализма и чувствовал себя нечуждым надвигающимся вольностям художественной романтики. Он оставлял для себя и для лицеистов только одну защиту: никогда не дерзать самому, всегда итти за кем-нибудь. Он не изобретал, а копировал чужие образцы. Он превратил свой класс в универсальную копировочную мастерскую. Лицеисты рисовали с антиков, с эстампов, с рисунков, с иллюстраций, с народных картинок; они

сводили, растушевывали, моделировали головы и фигуры богов, богинь, героев, мудрецов, властителей, бар, простонародья, зверья. Примеры: «Голова варвара», скопированная с античного бюста Вольховским, «Классическая голова» Корсакова, «Голова старика», «Голова мужчины», «Голова юноши», «Голова воина», «Голова Беатриче Ченчи»,— исконные, незыблемые вариации школьного классицизма (рисунки Ломоносова, Броглио, Малиновского, Ржевского, Юдина и т. п.),— в том числе и классицизма российско-церковного (рисунок Малиновского «Ангел», в стиле иконных образов позднего Боровиковского); далее, натурщики академического сложения и академических поз,— образец: «Иоанн Креститель» Вольховского; далее, копии с портретов именитых современников, написанные модными портретистами, и облики высочайших особ, установленные официальными мастерами: «Портрет Александра I», срисованный кем-то из лицеистов с гравюры Вендрамини, или «Портрет Нарышкина», скопированный Вольховским с гравюры Ухтомского. С таким же усердием переводились облики животного мира из какой-нибудь школьной «Естественной истории» («Скачущая лошадь» Корфа, «Птица» Данзаса, «Лев» Бакунина) или перекладывались иллюстрации из повестей популярного сентиментализма («Играющие дети» Комовского, «Мельница» Пущина, «Мельница» Корсакова, «Ландшафт» Броглио). Тематика 12-го года сохранилась в перерисовке французоедских, тербенево-венециановских карикатур, сделанной стараниями Илличевского («Схватка казака с французским кирасиром») и Матюшкина («Француз, стреляющий ворон»). Наконец открытие «простого народа», мода на всякие «народные типы», «костюмы и обычаи русского народа», «народные игры и развлечения», прошедшая сквозь серии и альбомы, от екатерининского Лепренса, через Гейслера, Дюрфельдта, Дела-Барта, Мартынова, вплоть до «Волшебного фонаря» Венецианова, нашла себе отражение в «Фельдъегерских санях» Илличевского. К этому надо добавить вольные композиции, сатирическую графи-

ку, рисунки «на случай», опыты взаимного портретирования, делавшиеся вслед и в подражание Чирикову. Илличевский упоминает (в письме к Фуссу, 12 сентября 1815 г.) о своих портретах с Мартынова, Вольховского и Пушкина. Это более чем достаточно, чтобы преподаватель и гувернер, в окружении такого графического множества, чувствовал себя в своей среде.

Здесь, действительно, было что-то вроде его собственной малой, чириковской академии художеств. Он был старшим, мастером среди молодых мастеров. Видимо, не просто снисходительность, но тихий энтузиазм овладевал им, когда он обучал их рисовальному искусству и подводил оценку результатам. Будь здесь одна доброта или снисходительность, он не стал бы тогда выставлять на показ тех немногих ленивцев или бездарностей, которых он все-таки открыл среди первого курса. Он покрыл бы их неуспешность так же, как покрывал их шалости и даже дерзости. Однако в знаменитой «Табели» 1812 года об «успехах, прилежании и дарованиях воспитанников» Чириков развертывает по линии рисунка всю скалу приговоров, и Броглио с Тырковым обозначены посредственностями, с тем только различием, что у Тыркова чириковскими усилиями все же достигнуты «изрядные успехи», а у Броглио «успехи медленны». Зато остальные двадцать восемь имен образуют, если верить чириковской табели, одно из самых удачливых собраний талантов, какие знала история художественных академий. Способности расположились даже в возрастающей пропорции. У Чирикова, среди учеников,— одиннацать «хороших дарований» и пятнадцать «отличных дарований»; в числе первых—Горчаков, Кюхельбекер, Дельвиг, Малиновский; в числе вторых—Вольховский, Пушкин, Корф, Пущин, Яковлев, Костенский, Матюшкин, Данзас, Ломоносов и, конечно, Комовский. Все это множество увенчано двумя именами особой значительности, выходящими за все масштабы—двумя звездами первой величины—Илличевским и Мартыновым. Они обозначены в табели носителями вели-



ких дарований. О первом сказано: «великих дарований, успехи превосходны»; о втором — «великих дарований, быстрых успехов». Эти оттенки, видимо, объясняются разницей лет между Илличевским и Мартыновым: одному было четырнадцать, другому—десять: в таком возрасте это должно было давать себя чувствовать.

Чириковские оценки сочетают два признака: дарования и успехов. Первое говорит о данных природы, второе — о результатах обучения. Чирикову этого достаточно для универсального измерения питомцев. Лишь изредка встречается третий признак, которым отмечаются усилия самого ученика: «прилежание». Чириков усложнил им аттестацию четырех имен: Горчакова, Вольховского, Ломоносова и Данзаса. У первого «особенное прилежание», у второго — тоже, у третьего — тоже, у четвертого, наоборот, прилежание «посредственное». Однако это не отражается сколько-нибудь чувствительно на результатах: у первого — успехи «хороши», у второго — «превосходны», у третьего — «весьма хороши», у четвертого — «хороши». Дальнейший индивидуальный оттенок внесен в два отзыва: о Бакунине и Малиновском. Первый, при отличных дарованиях и хороших успехах, «тороплив»; этот эпитет удостоверяется еще и той живописной характеристикой, которую дала Бакунину аттестация «по нравственной части», составленная инспектором лицея Пилецким: «жив... как живое серебро, неосмотрителен, нетерпелив, переменчив, чувствителен, с гневом и упрямством». О Малиновском у Чирикова сказано, что он при хороших дарованиях и весьма изрядных успехах — «нетерпелив»; применительно к этому же Пилецкий пишет: «С успехом старается укрощать свою пылкость, увлекающую его в ошибки, в которых он признается с раскаянием». Наконец наиболее сложная формула соединена с именем Пушкина: «отличных дарований, но тороплив и неосмотрителен; успехи неощутительны». Можно сказать, что в этих нескольких словах заключен целый конспект взаимоотношений, который позволяет

разглядеть то, чего нельзя разглядеть за слишком общими оценками большинства. Они остались бы совсем непонятными знаками, если бы не было тех нескольких рисунков которые сохранил лицейский архив. Даже «великое дарование» Мартынова обречено, в сущности, на то, чтобы остаться общим и декоративным понятием; если оно не совсем условно, то потому, что засвидетельствовано, кроме Чирикова, еще отзывом Пилецкого: «... дарования... в искусстве, к которым он (напр., в рисовании) оказывает особенную склонность и способность»,— и в особенности жестом Пушкина, подарившим Мартынову при лицейском расставании свой классный рисунок — «Собаку с птичкой» — и упомянувшим о его художественных талантах в «Монахе». Собственный рисунок Мартынова, единственный сохранившийся — «Лошади на водопое» — не способствует нашей вере. Мартынов для нас — только имя. С соперничеством двух великих рисовальщиков судьба распорядилась лицеприятно и прихотливо: у одного — все отняла, другому — все оставила. Илличевский обласкан ею не только в сравнении с Мартыновым. Он богаче и всего остального курса. Сохранившаяся пачка лицейских рисунков, правда, охватывает около двадцати имен. Но это мираж; это один-два, редко три рисунка на человека. Илличевский может противопоставить им разветвленность своего художественного наследства. Самим количеством работ он сохранил для себя в потомстве то место, на которое претендовал в лицейском мире.

6

Будь у него возможность выбирать, он предпочел бы другое. Для него звание художника не могло быть приравнено к титулу стихотворца. Оно было лишено нужных высот благородства. Лицейская скала художественных рангов соответствовала действительному складу отношений в обществе. Дворянин уже мог быть поэтом, но еще не мог быть живописцем. Правда, Илличевский был присяжным стихотворцем Лицея,

но вопрос шел о первенстве. Бороться же с Пушкиным он не собирался. Его нюх на иерархию был равен его честолюбию. Он понимал положение с какой-то стариковской ясностью. Он был счастлив уже тем, что оказался товарищем Пушкина. Письма его из Лицея к другу детских и отроческих лет Фуссу говорят в начале Лицея, в 1812 году, то же, что в конце, в 1816 году. Его суждение о Пушкине, в царскосельском письме 16 января 1816 года, программно: «Дай бог ему успеха — лучи славы его будут отсвечиваться в его товарищах».

Но Илличевский становился хозяином положения, переходя в искусство изобразительное. Если лицейское рисование выходило за пределы классных рамок, то прежде всего благодаря ему. Он сомкнул искусство с литературой. Он ввел в лицейские журналы равноправие опытов словесных и опытов графических. Он нашел рупор, который громко свидетельствовал о его талантах и его влиянии. У него были, если не соперники, то достойные сотоварищи в области чистой графики, в отвлеченном искусстве классного копирования антиков, академических актов и чувствительных пейзажей; зато он поистине царствовал — «Какой волшебный блеск!» — в искусстве уколов, царапин, издевок, гримас, вселенских смазей, очередных бурь в лицейском стакане воды. Он был основным явлением лицейской карикатуры. Тут Мартынов, видимо, не выходил из послушания, если предположить, что рисунок «Заяц на ловле» сделан им. Тут Пушкин стоял на втором, может быть, на третьем плане. Лицейское иллюстраторство его пассивно забавляло, но деятельно не влекло. Дельвиг был к этому равнодушен вообще и, кажется, не заглядывал сюда вовсе. Кюхельбекер играл, наоборот, важнейшую роль, однако и здесь не изменял своему основному назначению, столь же первостепенному, сколь и специальному: он оставался жертвой.

Лицейская карикатура приняла тот вид, который для нее избрал Илличевский. Он создал в ней определяющие образцы. Он принес в нее черты, свойственные его литературным опы-



там. Мы вспоминаем глухое рычание пушкинских строк в статье о Дельвиге: «... Этого вдохновенного юношу» не приветствовал никто, между тем, как «стихи одного из его товарищей, стихи посредственные, заметные только по некоторой легкости и чистоте мелочной отделки, в то же время были расхвалены, как некоторое чудо». Пушкин сердился; Пушкин преувеличивал. Он давал Илличевскому много больше, нежели тот мог взять. Он тут сочинял частицу своего Сальери. Ни на одну минуту, ни в стихах, ни в рисунках, Илличевский не был и не хотел быть чудом. Вот слово не его породы! Это проистекало не от его скромности; напротив, он был одним из настойчивейших тщеславцев Лицея (да и только ли Лицея? В 1826 году, в письме Яковлева и Дельвига к «Суворочке»-Вольховскому писано, что Илличевскому дан Владимирский крест, «а ему очень хочется быть кавалером разных орденов, честолюбия у Алексея Демьяновича довольно, мы его с тобой давно знаем...»), — это проистекало оттого, что он понимал свои цели иначе. Чудо есть независимость и исключение; это — необщее выражение лица. Илличевскому же в искусстве было свойственно убеждение, что надобно зависеть от других.

Он был педантом juste milieu. Его привлекало только то, что вошло в общий обиход. Личного начала он не чувствовал, а проявлений индивидуальности страшился. Он начинал принимать новизны поэзии и художеств лишь с той минуты, когда они утрачивали опасную самостоятельность. Даже его молодость, острота и горячность ни разу не увлекли его за эти границы. Можно сказать, что круг литераторов был для него существеннее самой литературы, как круг художников, будь он уравнен признанием, был бы для него важнее искусства. То, к чему он стремился, делало его человеком большинства. Он уже был «любезным остряком» (ничто не изменило этого эпитета молодого Пушкина) и еще хотел быть «нашим известным NN». Этого он достиг и за это расплатился. Злость Модеста Корфа была самой справедливостью, когда продиктовала

в дневник 1839 года запись об Илличевском: «При смерти его в журналах называли его «известным литератором», однако эта известность умерла вместе с ним».

Этим была обусловлена природа его вкусов. Поэзия и искусство, сами по себе, были для него слишком отвлеченны и чужеродны. Стремления нового века сделать их социальной силой его давили. Он хотел сохранить их прежнюю легкость. У него были вкусы fin de siècle. Он не изменил им даже тогда, когда уже расцвел Пушкин и складывалась плеяда. Какой же он был лицеист! Он походил больше на человека 1800-х годов, нежели на сверстника Пушкина, Кюхельбекера и Дельвига. Сотовариществуя с «Пушкиным», он ошибался поколением, — ему грезился не племянник, а дядюшка, Василий Львович, — этот тоже был любезным остряком! Стихи Илличевского были стихами «на случай». Он понимал и культивировал только этот род «мелких стихотворений». Придирчивый злоязычник не доглядел за собой. Лучшей из его эпиграмм оказывался он сам. Кюхельбекер был отомщен. В этом Дон-Кихоте поэзии и политики проступали высокие черты трагизма, тогда как зрелый Илличевский вызывал «своей осанкою заботной» улыбку. В 1827 году, когда были отпечатаны уже несколько глав «Онегина», когда уже «Борис Годунов» был на свете,—он продолжал дела молодости и издал «Опыты в антологическом роде, или Собрание кратких басен и сказок, нравственных мыслей, надписей, мадригалов, эпиграмм, эпитафий и других мелких стихотворений».

Он был («Шишков, прости...»)—un retardataire.

7

Если бы он уважал их больше, он включил бы свои карикатуры в эту книгу «Опытов». Они были точным подобием его стихов. Они были посредственны, но легко и чисто отделаны. Они столь же, нельзя сказать, жалили, но чувствительно щипали. Их кругозор старательно ограничивался до-

машними делами. За стенами Лицея шли годы Коалиции и Священного Союза,— встала Россия, поднималась Европа, отступал, отбивался, падал Наполеон,— все это было далеко и туманно по сравнению с тем, что Кюхля падал в пруд. Это волновало больше, ибо это было событием «своего круга». Вообще рисунки Илличевского никогда нельзя было назвать «думами», как рисунки Пушкина («Думы тайной письмена...»); этот умный человек не умел задумываться ни над собой, ни над другими. Он исчерпывался потребностью в искажении и остроте. Он всю жизнь охранял в себе лицейского недоросля. В нем не прорастал будущий и зрелый человек, как сквозь лицейского «Француза» прорастал арзамасский «Сверчок», а сквозь Сверчка — Пушкин. Илличевский в рисунках и стихах оставался до конца своих дней «Олосенькой». Жаль, что в позднейшие годы никто уже не интересовался его художественными работами. Если бы они сохранились, — нет сомнения, они засвидетельствовали бы, что его графика была в той же мере, как и его поэзия, консервативна.

Карикатуры «Лицейского Мудреца» носят черты разработанного и законченного стиля. В них есть уверенность и ясность приемов. Их делала рука, которая не только привыкла к бумаге, акварели и чернилам, но и умеет пользоваться их малыми свойствами, отличиями в плотности, густоте, глади. Явно, что она делала их массами, как это и должно быть в площадном искусстве карикатуры. Здесь было целое производство, а если до нас дошло сравнительно так мало, это — результат прожорливости истории, а не существа дела. Сохранившиеся рисунки — фрагменты большого мира. У Илличевского был «oeuvre».

Его юношеская уверенность профессионала бросалась в глаза всем, кто о нем писал. В ней есть почти какое-то щегольство. Это сбивало все оценки. Даже Корф сказал тут что-то о талантливости. Илличевский рисовал действительно непринужденно. У него был глаз и, видимо, память.



Он не замучивал своих карикатур. Он быстро выбирал положение и распределял роли. Происшествие сосредоточивалось лаконично. Участники не обременялись деталями. Дефекты мастерства он преодолевал стремительностью приема. Он был прав, ибо в карикатуре это важнее безукоризненности. Поэтому здесь сохранился столь им ценимый, так часто ему в стихах не дававшийся пафос экспромта. Линия шла безостановочно; фигуры вычерчивались сразу; тени ложились на свое место, акварель не растекалась; предметы горели своим цветом.

Содержание его образов всегда понятно. Их жесты и позы выражают то, что должны выражать. Я бы сказал, что в своей определенности они «сценичны». Мы читаем их легко, и легко устанавливаем их взаимную связь. Даже, когда он передает черты лица,— мы ему склонны верить. Есть сведения, что Илличевский делал портреты. Мы не знаем, какие они были, но не сомневаемся, что они были похожи. В письме 22 сентября 1815 года, все к тому же Фуссу, Илличевский писал: «Два портрета (ты) отгадал точно: один Мартынова, другой Пушкина, третий не отгадал: et peut on deviner, ce que l'on ne connait pas? Это портрет Вольховского, одного из лучших наших учеников, прилежного, скромного, словом, великих достоинств и великой надежды: этого на портрете ты не видел, а приметил разве большой нос и большие усы». В карикатурах «Лицейского Мудреца» Яков Грот, на правах стариннейшего лицеиста, еще узнавал портреты разных лиц. В нас не шевелится подозрение, что тут было больше фантазии, нежели памяти. В этих очерках лиц, в самом деле, есть правдоподобие реалистичности, хотя и искаженной. Одним из доводов в пользу этого может служить то, что у Илличевского замечается схожесть одноименных лиц. Так, Комовский из «Осла верхом на лошади» похож на Комовского из «Травли медведя»; Кюхельбекер из «Бала Кюхельбекера с Мясоедовым» таков же, как Кюхельбекер из

«Демона Метромании». С другой стороны, в многофигурных рисунках у него есть убедительное разнообразие типов. Процессия изгоняемых гувернеров и «русские горы» лицейских преподавателей, ищущих милости у графа Разумовского, дают галлерею портретов, достаточно индивидуализованных, чтобы заставить вглядываться в них пристальнее, нежели обычно, даже нас, поздних людей, которым уже не с чем их сопоставить. Это менее всего снимает оговорку относительно характера рисунков Илличевского. Было бы неверно, если бы он казался сколько-нибудь самостоятельным. От этого Илличевский был освобожден природой своего дарования. Он перенимал, а не изобретал. Вернее, он изобретал лишь по необходимости, когда нельзя было иначе. Вообще же он предпочитал небурные радости копииста. Он знал это за собой. В годы «Лицейского Мудреца» он высказал это другу своему Фуссу, переписка с которым давала ему желанную возможность острить и исповедываться; эта смесь была его эпистолярным стилем. В письме 10 декабря 1814 года он выразил символ своей веры так: «удивляться цветущим гениям» и «заимствуя от них красоты неподражаемые, переносить их в свои произведения». Конечно, это звучит почти насмешкой, когда торжественные максимы, предназначавшиеся Илличевским для высокого мира поэзии, мы прилагаем к балагану карикатуры. Что делать! Зеркало осуждено отражать все, а Илличевский был одушевленным зеркалом. Он позволял себе кое к чему повертываться спиной, но то, что он отражал, — он отражал буквально.

Портретные свойства его карикатур были тем минимумом, где он должен был задачу решать за свой страх; каждый раз надо было находить индивидуальную форму для неповторяемого своеобразия черт человеческого лица. Здесь нельзя было избежать требовательности реализма. Как ни схематично могло быть сходство с изображаемым лицом, оно должно было быть. Иначе острота карикатуры испарялась; она становилась насмешкой без адреса. Все остальное

могло быть условным. Перед Илличевским был источник, который его питал, не требуя от него ничего, кроме прилежания переписчика. Здесь был готовый каталог прописей предметного мира и набор приемов для их воспроизведения. Это был условный «код» реализма, передававший язык жизни условными знаками. Когда-то они были открытием. Илличевский их принимал уже как незыблемое установление некоего мира, которому он подчинялся, не рассуждая. К натуре он не обращался. Свой глаз на ней он не упражнял. В его рисунках были формулы вещей, а не их изображения. Это мир реалистических схем, соединенных условными связями. У Илличевского условны жесты, условны позы, условны движения, условны абрисы предметов. Илличевский выдает свой первоисточник каждый раз, когда изображает части человеческого тела. Он может передать общий жест руки, но ее пальцы не живут, ее строение не расчленено. Рисунок ног может выразить схему движения, но этим усилием он исчерпывается; ноги не поддерживают тела и не стоят на земле, — они скорее просто соседят с тем, что над ними, и с тем, что под ними. Очерк тела характеризует его пропорции, но он независим от элементарнейшей анатомии.

Это — определенный тип карикатуры; он вполне выработан и очень распространен. Но он вовсе не единственный. Есть другой, который построен не на схемах подобного условного кода, а, наоборот, на утонченном знании натуры. Его искусство тем острее и могущественнее, чем оно насыщеннее элементами реализма. Оно пользуется целым контрапунктом искажений природы. Оно вовлекает в свою ироническую игру мельчайшие анатомические подробности. Оно деформирует каждый сустав и любое сокращение мускулов. Глазу зрителя не охватить такой карикатуры сразу. Он вынужден раскрывать ее постепенно. Она дает ему радость медленного чтения. Смех от нее долог.

Карикатура Илличевского обща и упрощенна. Ее действие коротко. Оно рассчитано на взрыв. Оно примитивно;

оно гомерично. Это — карикатурный лубок, это — действительно площадное искусство.

8

Странно, что явная зависимость Илличевского от определенного образца карикатуризма до сих пор ни разу не остановила внимания историков Лицея. Формально нам приходится точно бы делать открытие; по существу оно таково, что его труднее проглядеть, нежели заметить. Если итти хотя бы только за указательным пальцем двух классных рисунков Илличевского, мы придем к их первоисточнику. Уже его «Фельдъегерские сани» говорят о склонностях к лубочной картинке. Происхождение этого рисунка несомненно: Илличевский вдохновился расцвеченными «русскими листами» Фр. Дюрфельдта, немца из Готы, родившегося в 1761 году и умершего в С.-Петербурге в 1827 году. Не все его опыты собраны. В экземпляре, который был у меня в руках, из Гравюрного кабинета Музея изящных искусств, нет как раз варианта, выбранного Илличевским. Но вплетенные в альбом «Droschki», «Kibitka», «Schlitten» дают непререкаемую достоверность тому, что у Дюрфельдта было еще несколько экипажных листов этого рода, и в том числе тот, с которого копию снял Илличевский. Это даже не подобие, а точный перевод.

Однако дюрфельдтовский лубок только подступ; главный арсенал заимствований явственно обозначен вторым лицейским рисунком: «Схватка казака с французским кирасиром». Источником карикатуризма Илличевского, в самом деле, является патриотическая карикатура 1812 года. Корф вспоминает: «Эффект войны 1812 года на лицеистов был, действительно, необыкновенный. Не говоря уже о жадности, с которой пожиралась и комментировалась каждая реляция, не могу не вспомнить горячих слез, которые мы проливали над Бородинской битвой» и т. д. Пущин свидетельствует:

«Газетная комната никогда не была пуста: в часы, свободные от классов, читались наперерыв русские и иностранные журналы при несмолкаемых толках и прениях». Даже если бы у нас не было рисунков «Лицейского Мудреца», эти свидетельства означали бы, что юная русская карикатура, на всем ее протяжении, от Теребенева и Венецианова до простонародного Лапина и нескольких безыменных безыменцев, проходила через Лицей такой же развернутой лавой, какой она шла через петербургские салоны, московские клубы, семейные дома, захватывая гостиную так же, как лакейскую, кухню и даже детскую. Все было уравнено. Не надо забывать, что для своей азбуки «Подарок детям на 1812 год» Теребенев и Венецианов попросту перекалькировали большинство все тех же своих карикатур, которые в большом формате шли для взрослого употребления. Сила их распространения была равна силе общественного напряжения. После того, на протяжении ста лет, русская карикатура не знала такого размаха. Ни обличительная графика шестидесятых годов, — Тимма, Степанова, Лебедева, — ни лубок японской войны 1904 года, ни графическое кузьма-крючковство мировой войны 1914 года не могут сравниться с общественным эффектом первых карикатур 1812—1816 гг. Быть может, только неистовый рисунок трагической революции 1905 года равен ей. Надо обратиться к нашей собственной памяти, в которой до сих пор еще свежо запечатлен знаменитый отпечаток кровавой треповской руки на первой странице «Стрельца», чтобы измерить, какими бороздами в лицейские времена взрыхлил венециановско-теребеневский лубок впечатлительность современников.

Он сопровождал пушкинский выпуск сквозь все лицейские годы. У начала рукописных журналов он стоял так же, как у их заката. Он становился все многочисленнее и напряженнее по мере того как французы откатывались на запад, за пределы России. Он не переставал и позже отмечать восторги современников перед триумфами Коалиции и паде-

нием Наполеона. Да и кроме того, по исконному обычаю русской художественной культуры, наша карикатура никуда не спешила, и свое запаздывание не ставила себе в упрек. «Подарок детям на 1812 год» вышел только в 1817 году, но не казался сколько-нибудь отставшим от времени. Челюсти двигались медленно, — и медленно разжевывали историческую пищу. Вычерчивая свою последнюю карикатуру, Илличевский имел перед собой последние образцы общегражданского карикатуризма совершенно так же, как они лежали перед ним в те дни, когда он начинал. Никакой новой моды на смену не пришло; ни одно новое имя не внесло изменений в их стиль и пафос. Здесь все стояло прочно и признано. Здесь было то самое, чего требовала душа Илличевского, чтобы «изумляться и перенимать». Его старательная близость к своим оригиналам была естественна. Но он шел много дальше общего, типологического сходства. Он не только подражал, но и прямо сводил. Он буквально выполнял свою программу о переносе образцов. Мы можем точно указать, как он это делал, и откуда что брал. В одном листе его пленила фигура или жест, в другом — композиция. Он по правилу старался скопировать то, что само собой могло улечься в его замысел. Вот примеры: поза Кюхельбекера из «Демона Метромании» сделана по фигуре ухажера, читающего любовное письмо в известной карикатуре Венецианова: «Деятельность француженки в магазине»; фигура графа Разумовского в карикатуре на «Преподавателей лицея, ищущих милости», точно повторяет позу Наполеона из столь же прославленного листа Теребенева: «Французский вояжер в 1812 году». Композиция «русских гор», с которых спускаются те же лицейские преподаватели, аналогична картинке на букву «Х» в «Подарке детям на 1812 год»: там так же катятся вниз французы. Язык жестов развивается у Илличевского по условностям этих образцов; жест страха — две руки, поднятые вверх с растопыренными пальцами: таков жест писца за столом в карикатуре Теребенева: «Напо-



леон продает с молотка похищенные антики», и жест у гувернеров в карикатурах Илличевского на утопленничество Кюхельбекера и на избиение Мясоедова. Физиономия гневающегося толстяка в «Осле верхом на лошади» нарисована Илличевским по образу и подобию многочисленных коротконосых и большечелюстных французов Венецианова — Теребенева, — скажем из «Зимних наполеоновых квартир». Фигура Комовского из «Облавы на лицейского медведя» прорисована применительно к пленному французу в треуголке из венециановской карикатуры «Французские голодные крысы в плену у старостихи Васильевны».

В условиях всеобъемлющего копиизма чириковского обучения эти заимствования представляются обычными и естественными. Но, конечно, даже Чириков едва ли захотел бы только за это наименовать Илличевского «великим дарованием». В этом случае он был бы обязан охарактеризовать так же, если не выше, копировочные способности, точность и глазомер, тщательность и отделку у кое-кого из других воспитанников. Между тем по отношению к ним он предпочел эпитет «отличный». Видимо, в способностях Илличевского его поражало другое. Его восхищали не пассивные свойства воспроизведения, а живое начало переработки. Илличевский был для него замечателен даром преображения. Илличевский перекраивал чужое искусство по своим меркам. Он авторитетно и бесцеремонно прорастал сквозь Теребенева — Венецианова и уверенно превращал их площадной хрен в лицейскую редьку.

Под его руками чужие образы не сопротивлялись. Они не принижались и не высокомерничали. Они становились обликами лицейских людей, больших и малых, и продолжали жить так же, как жили в патриотическом лубке. Тут для Чирикова был залог будущности Олосеньки. Он уже воочию видел рост его таланта. Ему грезилось появление его в свет, шум и толки, известность, может быть, — слава. В его мыслях питомец становился чем-то вроде Орловского, превра-

щавшего даже кляксы в графические жала, а избыток чернила на пере — в расправу над современниками. Не его вина, что Илличевский не сдержал обещаний. Аттестациями в кондуите он благословлял его на большой путь. Это было ошибкой его природной доверчивости. Он не понял в Илличевском самого важного: дерзостность школяра он принял за темперамент художника.

Он применил тот же эпитет и к малолетнему Мартынову. У нас нет данных ни отвергать, ни принимать его. Одного классного рисунка, сохранившегося наперекор судьбе, недостаточно. Одна предполагаемая карикатура — ненадежна. «Лошади на водопое» говорят о прилежности ребенка, но не о выучке подростка. Рисунок неловок. Он только передает общий очерк предмета и доволен этой простейшей удачей. Этот случайный лист ничего не сообщает о складе мартыновских способностей. Что отмечал Чириков здесь? Опять дар самостоятельного темперамента? Свободное сочетание элементов, получаемых в классе? Или тут было только то особое внимание, какое уделяли лицейские педагоги этому Веньямину первого курса, которого надо было тянуть не так как всех, а особо, за руку, и который выказывал такую добрую волю и такие способности? — Мартынов был старателен и понятлив; об этом свидетельствуют все отзывы: Кошанского и Гауеншильда, Будри и Пилецкого. Но последний, в своих инспекторских пометках, счел нужным специально упомянуть о способностях к рисованию, подтверждая высокую характеристику Чирикова. О том же говорит, как будто, участие Мартынова в «Лицейском Мудреце», засвидетельствованное историографами. Как бы то ни было, второе великое дарование Лицея разделило за лицейским порогом участь первого. Молчальник и нелюдим, растерявший связи с былыми товарищами, прошедший жизнь средним чиновником, — от младшего помощника начальника стола Департамента просвещения до статского советника за выслугу лет, — Мартынов не сохранил ничего, что могло бы поддер-

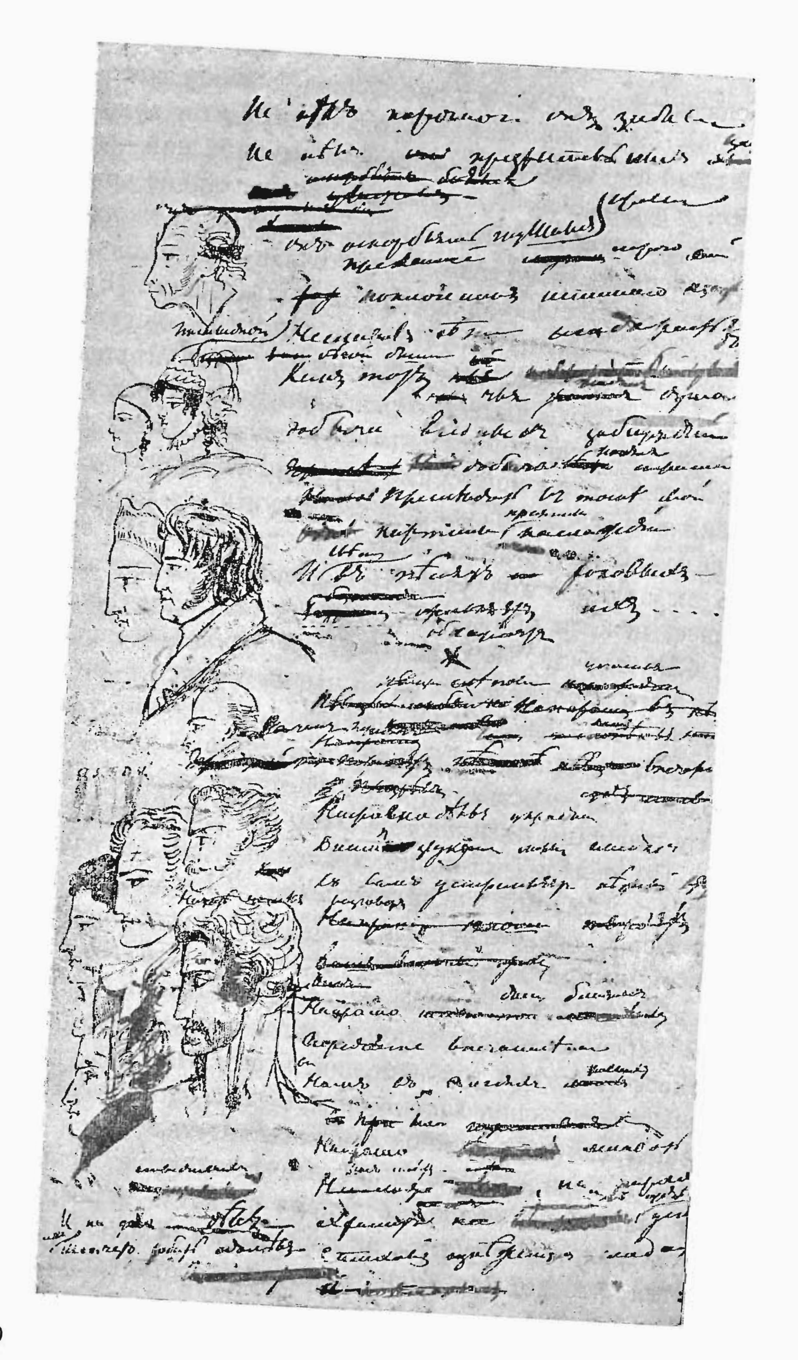
жать его отроческую репутацию. Можно сказать, что он умер в день выхода из лицея. Прощальный дар Пушкина — «Собака с птичкой», да мелькнувшие инициалы в «Монахе» — единственные капли живой воды, выводящие из небытия эту смутную лицейскую тень.

9

Настоящим человеком в лицейском искусстве был другой. Указательный палец чириковского кондуита держит нас в традиционном гипнозе. Недаром, когда сталкиваешься с Илличевским вплотную, сначала удивляешься высоте его репутации, потом стараешься понять, как она сложилась, и, наконец, даешь ей истинные размеры. Современный глаз, непредвзято подходя к сохранившейся папке лицейских рисунков, отодвигает Илличевского с его обжитого первого места назад. По праву, у него есть более достойный преемник. Мы должны повторить вослед Пушкину:

Спартанскою душой пленяя нас,
Воспитанный суровою Минервой,
Пускай опять Вольховский будет первый...

Как это ни неожиданно, но это так. Замечательный юноша, вызывающий к себе на столетнем расстоянии ту горячность симпатий, какую из всех перволицеистов мы чувствуем только к ближайшим пушкинцам, — к Дельвигу и Пущину, да, пожалуй, к Кюхельбекеру, — был наделен большей одаренностью, нежели то представляешь себе по официальным похвалам и товарищеским панегирикам. Три его рисунка — «Голова варвара», «Иоанн Креститель», «Портрет Нарышкина» (на рисунке ошибочно написано: «Портрет князя Куракина») — не ребячество и не дилетантизм. Это работы точного глаза и верной руки. Они не нуждаются в оговорках и снисходительности. Положительную и отрицательную оценку к ним можно применить, не оглядываясь на то, что это только школьные пробы в неспециальном училище. У них



10

природа настоящего искусства. Судить Вольховского можно совершенно так же, как мы судим каждого художника. Вольховский — начинающий, но этот начинающий — профессионал. Ни одна черта в его рисунках не ставит вопроса о природе своих форм. Они явны. Чтобы получить их, мало одной выдержки, даже если сосредоточить всю настойчивость, свойственную уже школьной работе Вольховского. Ее одной недостаточно. Повадки Суворочки мы знаем хорошо. Это одна из самых ясных лицейских фигур. Сравнительная заурядность его послелицейской карьеры так же проста и убедительна, как великие достоинства и великие надежды, связывавшиеся с его юношескими шагами. Скромность, воля и дарование — основные свойства его натуры. Но первое ограничивало два других: оно лишало их перспективы; оно держало их на короткой узде. Вольховский брался за много меньшее, нежели бы мог. Вернее, он подымался, когда за него был случай, и падал — когда случай обертывался против него. Вольховский ни за что не боролся,— он только исполнял. Так было с его генеральским чином, так было с его вынужденной отставкой; так было с его участием в «Союзе благоденствия»», так было с его казенным дежурством у виселицы пяти декабристов. Так было и с его искусством. Он обладал данными художника; но он развернул их лишь в масштабе учебных успехов. У него была, как говорит Корф, «железная воля», он делал «неимоверные усилия», он выпрямлял каждый свой недостаток, он носил, заучивая урок, два толстенных словаря Гейма на плечах, чтобы укрепить их слабосилие, он декламировал, положив по-демосфеновски в рот камешки, чтобы очистить свое произношение,—он спал только четыре часа, чтобы усвоить лицейские предметы с нужной основательностью, — он кончил с золотой медалью и был первым занесен на мраморную доску Лицея: но он сделал только среднюю карьеру среднего генерала, ибо не умел ни дерзать, ни искательствовать, и считал, что должен лишь наилучше соответствовать ме-

сту, которое занимал, и делу, которое делал. Он был «Суворочкой», но не кричал петухом. Он был первым учеником,— без первоученических замашек. Он был им в силу качества своих знаний, а не в силу стремления кого-либо обогнать. Мартын Пилецкий описал это в аттестации: «...одарен глубокой проницательностью и силой рассудка, знания его весьма основательны и прочны, но скромность его столь велика, что достоинства его закрыты ею, обнаруживаются безо всякого тщеславия и только тогда, когда должно, и когда его спрашивают». За это так сильно любили его в Лицее, и за это же так поплатился он на службе. Скромность была его несчастием.

Ею пользовался даже Чириков. Все кругом считали, что успехи Вольховского есть нечто само собою разумеющееся; считал это и он. В рисунках Вольховского ничто учителя не изумляло,— как будто их выходящая из ряду зрелость подразумевалась сама собой. Чириков не попытался делать сравнений и задумываться над ними. Он принял рисование Вольховского не только как должное, но даже как должное среднего порядка. Он аттестовал его самой общей оценкой успевающих воспитанников: «отличных дарований, особенного прилежания, успехи хороши». Он буквально то же написал о каком-нибудь Ломоносове, причем счел нужным в этом случае еще усилить оценку: у Ломоносова — «успехи весьма хороши». Но неловкое, ученическое ребячество ломоносовской «Головы воина» или «Головы старика» ежится возле строгих рисунков Вольховского, так же, как ежатся и краснеют перед ним «отличные дарования» Комовского, Корфа, Бакунина и т. д. Чириков отнюдь и не кривил душой: просто так воспринимала людей и явления его чистейшая посредственность. Вольховский казался ему чем-то вроде его самого; безличие скромности он приравнял к скромности безличия. Он и общую аттестацию дал ему молчалинского порядка: «благоразумен, кроток, весьма терпелив, благороден в поступках, вежлив, опрятен, рачителен к своей

обязанности во всех отношениях и крайне любит учение». Восходя от Чирикова к Пилецкому и от Пилецкого к Кошанскому, мы убеждаемся, что каждый из них понимал Вольховского в меру своих сил: от чириковского «благоразумия» к «силе разума» в аттестации Пилецкого, и от аттестации Пилецкого к вопросу о соотношении «гения» и «дара смысла» в замечательной характеристике Вольховского, сделанной первенствовавшим профессором Лицея, Кошанским.

По Кошанскому, надо делать также и оценку его графики: «Владимир Вольховский — один из тех редких питомцев, кои соединяют все отдельные способности в лучшей степени; особенно он отличается примерным вниманием и примерным прилежанием. Разум его не столько остр, сколько проницателен. В нем приметны черты не столько гения, сколько дара смысла. Успехи его чрезвычайны». Может быть, этих слов достаточно, чтобы иметь право, не вызывая недоумения, назвать его рисунки «умной графикой». Самое тонкое ощущение, какое вызывают в нас приемы Вольховского, — это ощущение процесса графической мысли. Этот пятнадцатилетний лицеист умел «думать в искусстве». Ум у художников обычно подменяется рефлексией, разъедающей эмоциональную первооснову творчества. Надо обладать особым тактом, чтобы зритель не только чувствовал в искусстве ход мыслительного процесса, но и воспринимал его положительно, как нечто обогащающее его восприятие. «Дар смысла» в Вольховском таков, что вопрос Кошанского, не граничит ли этот дар с «гениальностью», нас не раздражает. Вольховский не только сам понимает, что к чему в его рисунках, но и передает свою мысль другому. Его графика аналитична. Каждая черта в ней говорит о сознательности. Но вместе с тем она собрана воедино, ибо лицейский «Sapientia» знает меру вещей и умеет сводить их к общему знаменателю. Выше всего в этом отношении стоит рисунок «Голова варвара», слабее всего «Портрет Нарышкина», на средине между ними — эскиз «Иоанна Крестителя».

На портрете Нарышкина есть надпись: «без поправки»; однако у этой надписи ученическая природа. Правда, сознательность задач у Вольховского обычна и здесь. Приемы оригинала он не только разглядел, но и осмыслил. Он не подражает, а воспроизводит. Лицо, костюм, фон он передает тремя вариациями одной манеры. Но рисунок неровен. Он тем слабее, чем выше эмоциональные и технические задачи; он тем сильнее, чем они проще. Вольховский твердо охватывает обработку фона, уверенно ведет по нему параллельный бег широких карандашных штрихов; но он начинает уже сдавать, воспроизводя усложненный рисунок фрака и туловища, и становится совсем колеблющимся и неуверенным, когда переходит к тонкостям моделировки головы. Правда, он не сползает к ребячеству своих одноклассников, — но все же это школярство. Портретность тут столь же нетверда, как приблизительна техника приемов. Все упрощено; идет графическая зыбь; вспышки зрелости и наивностей перемежаются и мешают друг другу.

«Голова варвара» иного склада. Это образец того, что Вольховский может. Лист кажется похожим на географическую карту. Ясно все строение. Объемы головы, шеи, груди проработаны отчетливо. Каждая часть разработана сама и связана с другой. Каждый кусок на своем месте. Нос не надвигается на губы, бровные дуги и глазные впадины не теснятся, ухо не жмется ни к затылку, ни к виску, границы лба и волос естественны, линия щеки извилисто-вольна, канонические завитки волос не более нарочиты, нежели в оригинале, противоположение темноты фона и белизны бюста проведено мягко и тактично, соотношение объемов рельефно и закономерно. В Вольховском есть чувство пластики: он понимает и вскрывает закон, образующий эти всхолмленности и впадины, игру световых бликов и затененностей, контрапункт складок, мускулов, морщин, костных выступов и углублений. У него отточенный, послушный и точный карандаш. Он ведет его на едином штриховом приеме, но раз-

вертывает всю скалу вариаций от карандашной пыльцы до резких сгущений графита, от ритмических параллелей до крестовидной сетки штрихов. Связь понимания и уменья здесь такова, что наша память сама собой перебирает школьные листы профессионалов Академии Художеств и ставит «Варвара» Вольховского в их ряд. Его лист выдержит сравнение и не уступит.

Эскиз к «Иоанну Крестителю» того же характера, но слабее. Он еще более аналитичен. Он дает почти уже оголенность технике и мысли Вольховского. Расчлененность приемов доведена до конца. Четкости в отдельных кусках, пристальности внимания к штриху, к отрезку линии больше, чем общей связи элементов. Вольховский решает задачу по сантиметрам, и такими же маленькими шажками идет следом за ним по рисунку наш глаз. Барочное противоположение линий, их волнообразный путь на листе, условные пометки светотени, разреженное моделирование объемов делают этот плоскостный рисунок, готовящий решение живописных задач, во всем противоположный скульптурному «Варвару», почти схемой. «Проницательность» Вольховского, его «дар смысла» проступают здесь сугубо выразительно, но так же ясно сказываются и внутренние границы его способностей. По пушкинской терминологии, это — «сальеризм»: «Музыку я разъял как труп». Юношеский карандаш движется как зрелый ланцет. Штрих не только точен, но и тонок, и не только тонок, но и лаконичен. Он прочерчивает кусок каким-то непреклонным движением—намечает новый отрезок, — и так же уверенно идет дальше. «Аналитическим вдохновением» можно назвать графический пафос Вольховского. Он радует зрителя логикой своих формул и ясностью выводов. О лицеизме Вольховского он не напоминает ничем: «Ионна Крестителя», пожалуй, еще больше, нежели «Голову варвара», можно было бы вставить в группу рисунков учеников Академии Художеств, на правах равного им сочлена.

На этих трех листах связь с искусством Вольховского обрывается. О дальнейшем мы не знаем ничего. Вольховский как бы показал, что он может сделать, и, сделав, по обыкновению ушел в свою скорлупу. Наш вкус раздражен, но насытить его больше нечем. Очерк фигуры подлинного художника показался китайской тенью и исчез. Ни история, ни люди, ни он сам не сочли нужным придать этому эпизоду сколько-нибудь обязывающего значения. Для истории это были рядовые фрагменты школьного рисования, для Чирикова и сверстников — одно из лишних проявлений достоинств «первого ученика», для самого Вольховского — выполнение программы на пути к окончанию Лицея. Если он не совсем забросил это дело, то лишь постольку, поскольку жизненные оказии и товарищеская среда иногда обращались с требованиями к его карандашу или к его опыту. Так, мы знаем, что в Лицее Вольховский был среди участников журнала «Для удовольствия и пользы». Точно так же, после окончания Лицея, в 1820 году, неизменный Энгельгардт обратился к нему с просьбой взять на себя редакцию выполнения серии царскосельских видов, связанной с подношением царю; из его письма видно, что Вольховский уже был однажды занят этим, и что поручение Энгельгардта вторичное: «...посылаю тебе еще 80 полулистов царскосельских видов для раскрашивания их бистром, с просьбой заметить почтеннейшим господам кантонистам, дабы они несколько тщательнее далали свою работу... это только зависит от их хотения и от некоторого надзора со стороны хороших рисовальщиков за слабыми. Сделай милость, будь нашим в том протектором и меценатом...». Может быть, в книжке барона Мейендорфа, изданной в 1826 году и описывающей поездку в Бухару русской посольской миссии, среди видных членов которой был Вольховский, также лежат, в основе иных из ее иллюстраций, наброски, сделанные Вольховским («Voyage d'Orenbourg á Bouhara, faite en 1820»). Но все это только сведения, лишившиеся материалов, и догадки, не

подкрепленные фактами. Ими символизуется художественная судьба Вольховского. Несомненное дарование первого мастера лицейской графики осталось эмбрионом, не получившим развития.

10

В товарищи ему я должен дать человека, которого с изумлением встретили бы в этом ранге и лицеисты, и Чириков, и даже сам великий скромник. Однако в лицейской графике традиционные отношения продолжают перестраиваться. Если не рядом, то почти вплотную к Суворочке стоит Костенский. Об его искусстве мы знаем еще меньше. Сохранился единственный рисунок с его подписью. Это большой лист, сделанный чернилами. Он изображает гусара на скачущей лошади. По обрезу выведено: «Рисовал К. Костенский 1813 года. Апреля 10 дня». Лист выделяется среди лицейской графики с не меньшей резкостью, нежели «Голова варвара» и «Иоанн Креститель» Вольховского.

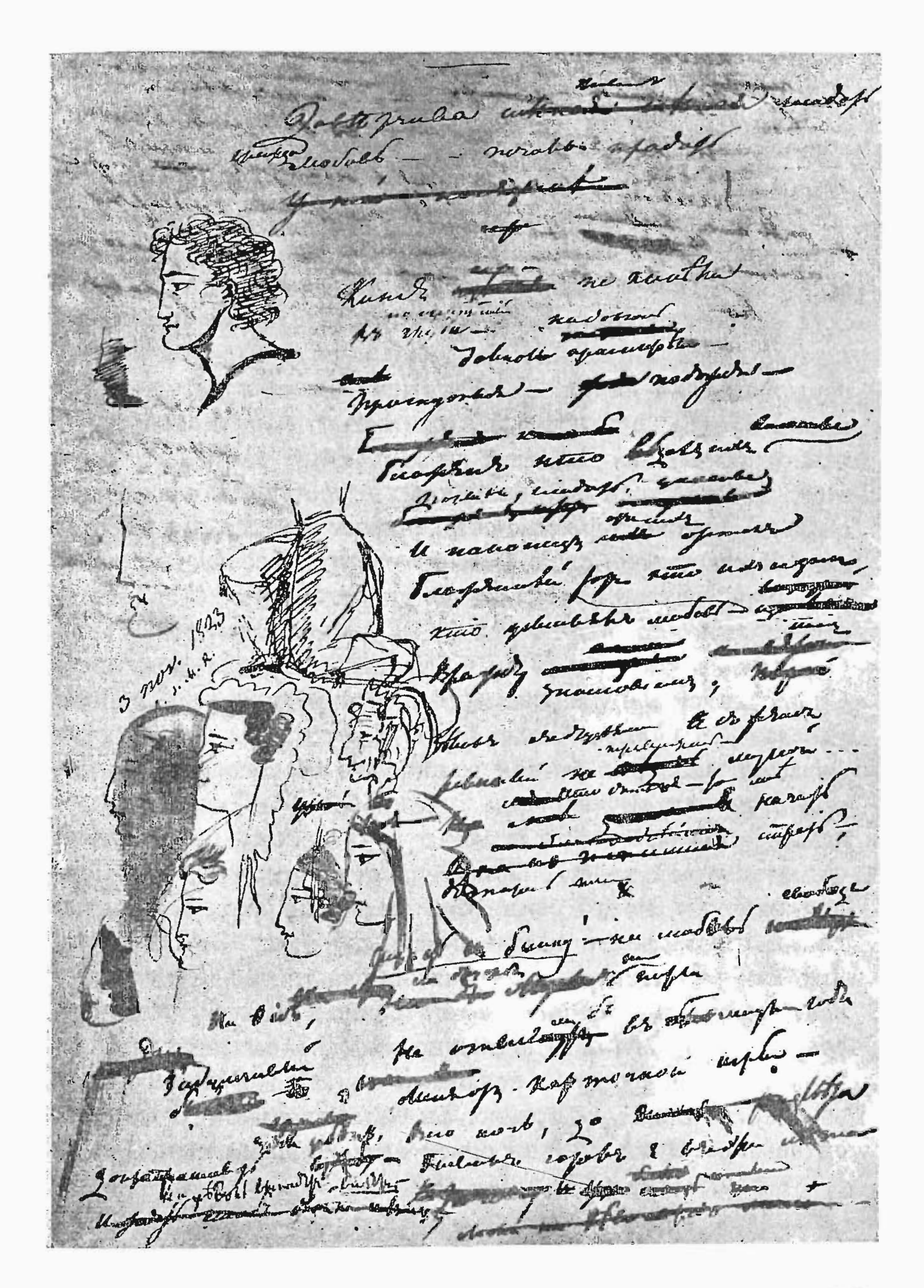
Это противоречит всему положению Костенского среди товарищей. Он был так же незаметен в Лицее, как потом был незаметен в жизни. Это один из тех лицеистов, о которых счел возможным забыть, пишучи свои воспоминания, чиновный Корф. Мартын Пилецкий в 1812 году определяет: «Костенский Константин, 15 лет. С весьма посредственными дарованиями, с трудом приобретает знания, хотя довольно прилежен». Через два года Кошанский в отчете (1814) отмечает: «Константин Костенский. Дарований и успехов посредственных». Он ставит его на одно из последних мест — двадцать четвертым среди двадцати девяти. После Лицея ничто не изменилось. Правда, Костенский умер рано, в 1830 году, всего тридцати трех лет от роду; но в эти семь лет самостоятельной жизни он занимал, пожалуй, наиболее скромное место среди всего выпуска, скромнее даже Мартынова: он кончил жизнь помощником бухгалтера при ассигнационной фабрике. С товарищами по Лицею он связей не поддер-

живал. На юбилейных обедах первого курса его не видно. Он сторонился сверстников еще больше, нежели это было ему свойственно в Лицее. У Мартынова перелом наступил после окончания Лицея: из товарищественного человека он стал нелюдим. Костенский же проявлял уже в Лицее черты угрюмости и увядания. Может быть, тому причиной была его начинавшаяся чахотка. В нем были черты старчества. Его звали «стариком». Так именовал его даже многовозрастный директор Энгельгардт; в 1820 году он сообщает Матюшкину: «Старик записывает новые ассигнации». Через три года он повторяет то же с усмешкой Кюхельбекеру: «Костенский, невзирая на маститую старость свою, служит и делает новые ассигнации». Еще через три года, в 1826 году, присяжный шутник Яковлев сообщает Вольховскому: «Костенского никто не видит. Или он ходит под шляпой невидимкой, или... или... не придумаю, что сказать»; наконец, в 1829 году, за год до смерти Костенского, намекая на то, что лицейский товарищ лишился отца, «паяс» с юмором гробовщика резюмирует: «с тех пор как старик старика похоронил, никто старика уже не встречал».

Лист с гусаром наводит на мысль, что рисование было какою-то уединенной его привязанностью, мрачной страстью, какая бывает у таких ранних обреченцев. Она могла возникнуть с детства. Его отец служил при той же ассигнационной фабрике, куда после Лицея поступил он сам. Ассигнационная графика, рисунки бумажных денег могли быть добрым зерном для всходов, которые проросли в его лицейском «Гусаре». Он созрел односторонне. Он рано оформился в одной области и безнадежно отставал в других. Даже официальные сводки выделяли среди его общей посредственности лишь действительную успешность по рисованию. Среди града пометок: «малых способностей, успехов посредственных», «малых способностей и успехов», «весьма посредственных способностей», «слабое понятие, мало основательности», проблеск есть лишь по чистописанию и истории-географии,

и вдруг—целый сноп света из чириковского фонаря: «Отличных дарований, хороших успехов».

Чириков прав, но этого так же мало, как в отношении Вольховского. Отметки учителя и действительность совпадают друг с другом в слишком общих границах. Чириков лишен оттенков. Его сетка так крупна и редка, что сквозь нее проваливаются индивидуальные черты характеристик. Ломоносов оказывается равен Вольховскому, и Комовский — Костенскому. Рисунок «Гусара» исключителен, даже если его ставишь рядом с «Головой варвара»» и «Иоанном Крестителем». Он ниже пластичностью, но выше зрелостью. В нем нет ни единой черты ребячливости. Это не ученик, хотя бы и породы Вольховского, — это сформировавшийся рисовальщик. У него образовался подбор приемов и навыков. Они носят почти характер штампа. Во всяком случае, они сделаны набившей себе привычку рукой. Кличка «старика» здесь сугубо оправдана. Перед лицейскими рисунками не думаешь, долго ли делали их лицеисты. Следов прохождения времени на них незаметно. Даже заботливая отделка Вольховского не вызывает этой мысли. Явная неторопливость графической манеры Чирикова проступает лишь в результате изучения, а не самораскрывающейся данностью. Но рисунок Костенского сразу свидетельствует о длительности работы. Это графический пасьянс. Он ведет нас за собой от стежка к стежку, от линии к линии, так же, как шел сам процесс рисования. В нем есть намеренная замедленность — вкус к неспешности — желание продлить удовольствие — оттяжка окончания — почти страх перед ним. Косный шестнадцатилетний юнец, неповоротливый и тяжелодумный, с сонливым мозгом и угрюмым сердцем, как-то по-отшельнически оживляется, точно бы перебирает губами, говорит сам с собой, самому себе улыбается, когда тонко заостренным карандашом и потом тщательно очиненным пером срисовывает и обводит контуры этого роскошного гусара, этого павлиньего существа, этой человеческой компо-



зиции из позументов, нашивок, султанов, ремешков, стали, золота, пуговиц, блях, восседающего на огненном скакуне, убранном такими же ремешками, бляхами и позументами и скачущем к столь же роскошным победам. Костенский чертит линию,—останавливается,—любуется ею,—опять нацеливается,—ведет ее дальше,—снова задерживается,—снова пробует на глаз и тянет вперед. В нем живут вкусы старинного скриба, раскрывающего за работой начертательное богатство своей письменности, уменье вести игру тонкостью и утолщениями линий, их протяженностями и ритмом, разрывом кусков, плавностью, зубчатостью, параллельностью, разноустремленностью графических волн. Он знает цену этого высокого ремесла, где промах в росчерке порочит весь стиль, и ошибка в нажиме обесценивает всю страницу. Эстетику Костенского можно было бы назвать «ассигнационной». Она порождена его детским соприкосновением с графикой денежных знаков. Будь судьба милостивее, она направила бы Костенского иначе. Лицей был для «старика» ни к чему. Он нуждался в иной школе. Лицейский недоросль мог бы успевать на скамье Академии Художеств. Его вкус к графической вязи был бы там важнее его неспособности к умственным наукам; зоркость зрения была бы ценнее неподвижности мысли; обязательство думать было бы заменено обязательством видеть. Помощник бухгалтера ассигнационной фабрики, может быть, стал бы художником для экспедиции заготовления государственных бумаг. Это было бы ему как раз по плечу. Он был бы счастливее. Отмеренные семь чахоточных лет он удовлетворенно провел бы за финансовой каллиграфией и неспешно выводил бы завитки, росчерки, цифры, фигуры и водяные знаки. Его «Гусар» говорит столько же о том, чем он мог бы быть, сколько и о том, чем он не стал. Это памятник одной несложившейся судьбы.

11

«По ту сторону» Костенского начинается уже царство всамделишнего школярства. Здесь только плоды уроков рисования, рекреационные забавы да ученические вдохновения свободных часов. Никто не заявляет о себе сам, и ни о ком не должны заявлять мы. Пометки Чирикова теряют даже значение приблизительного путеводителя. Они становятся неразборчивыми. За их формулами уже ничего не различаешь. Это своего рода тайнопись, от которой ключ затерян в неведомых нам мелочах классного быта. Что побуждало учителя соединять одних, разделять других и одновременно восхищаться всеми? Он видел что-то, чего не видно нам, и не замечал того, что представляется сейчас решающим. Последняя возможность общения с ним утрачена. Трудно уразуметь, почему он разлучил в своих оценках Пущина с Корсаковым, Броглио с Бакуниным или ставил Корфа выше Данзаса, Матюшкина выше Костенского, Комовского выше Вольховского. Сохранившиеся рисунки к этому не обязывают. Что тут не было каприза — несомненно, не таков был человек, — но мнения Чирикова складывались на каких-то боковых путях.

Рисунки Пущина и Корсакова — близнецы. Не знаешь, как разграничить их. Если не запомнить наизусть подробностей — их можно выдать друг за друга. «Отличные дарования» одного и «хорошие дарования» другого неразличимы. Они так же равны качественно, как тождественны по манере. У них один сюжет, изображающий вид мельницы, у потока, через который переброшен сельский мост. Оба сделаны прилежной и гладкой рукой. В них есть ровность, делающая их приличными для внесения в альбомы начала века. Рисунок Пущина помечен: «1813 года, 28 июня», рисунок Корсакова — без даты, но, несомненно, того же года. Оба лицеиста — один пятнадцати лет, другой тринадцати — явно подготовлены к выполнению этой общепринятой свет-

ской игры. Рисунки свидетельствуют, что у них есть уже «на губе первый пух». Ребячливость сказывается главным образом в масштабах листов. Они по-школьному велики. Они просятся в малые размеры. Тогда штрихи и пятна станут в правильные пропорции. Сейчас они разрежены и расползлись. Вероятно, и в самом деле это классное увеличение книжных иллюстраций. Прототипы были скромны и лаконичны. На листках альбомов Пущин и Корсаков снова нашли бы естественную форму. Две-четыре любезных и рифмованных строки, сочиненных для подписи, дали бы их графическим забавам истинную душу.

Туда же тянется чистюлька Корф. Но его «Скачущая лошадь» больше старательна, чем ловка. Его самолюбивая организованность уже видна. Он и здесь не смеет, не хочет и не должен отставать. Он обязан даже у Чирикова быть на лучшем счету. «Любит порядок и опрятность... приятен с успехом... во все время нахождения его в Лицее ни разу не провинился» (Пилецкий). «Скрытность, самолюбие и самонадеянность суть отличные его свойства» (Чириков). Его рисунок, так сказать, молча требует себе похвальных отметок. Он всеми глазами смотрит на учителя. Он настойчиво приглашает оценить внимание и труд, которые здесь затрачены. Каждый профилек прорисован, каждый штрих подчеркнут, каждая тень начернена. Это неуклюже, но крепко,—тяжело, но уверенно, — нелепо, но серьезно. Даже в развевающемся хвосте и раскинутой гриве волос положен к волосу, методически, один к другому, можно сказать — счетом. Это убийственно неартистично. Вероятно, Корф так же танцовал. Его лицейское прозвище «Дьячок-Мордан» как нельзя лучше подходит и к его рисованию. Оно никогда не могло бы занять настоящего альбомного положения.

Вопреки чириковским расценкам, Данзас лучше. Его «Птица» легка. В ней есть капелька воображения. Она ему не безразлична. Он что-то чувствует, когда рисует. У него есть нежность в карандаше. Кошанский в кондуите 1812 года



назвал его «диким». Пилецкий говорит: «гневен, нерадив, непризнателен, неопрятен». Чириков вторит: «злобен, дерзок, нерадив, неопрятен». Но в этом дикаре была «приметна художественная способность и подражательность» (тот же Пилецкий). Недаром он выполнял такую определенную роль в лицейских журналах. Он был их переписчиком-каллиграфом. «Лицейский Мудрец» печатался: «В типографии Данзаса». Это не сходится с отметками Калинича, учителя чистописания, поставившего в табель об успехах: «Нерадив, успел весьма мало». Но ведь, в противоположность Чирикову, его коллега был всеми и всегда недоволен; «журить» было его главным занятием; он был скор на выговоры и медлен на похвалу; лишь против имени Мартынова читаем: «весьма способен и прилежен, успехи превосходны, 1-й ученик». Лучше этого не сказано ни о ком. Однако каллиграфия «Лицейского Мудреца» изрядна. Она не только опрятна, старательна и бережна, — она достаточно изящна. Ее изящество несложно; оно сводится к ровному ритму нажимов и ослаблений штриха, к отсутствию росчерков и закруглений. В нем есть желание приблизиться к строю печатной книги. Но это свидетельствует о чувстве меры. Простота данзасовской «Птицы» такова же. Художником Данзас не стал бы никогда. Это вполне домашнее занятие, не обещающее даже альбомного лоска. Но в нем есть весь нужный такт. Его рисунок не заставляет морщиться. Его разглядываешь сочувственно, точно бы листок старинного дневника, отмеченного интимным достоинством.

Дальше раскладывать пасьянс лицейской графики нет нужды. Его можно бросить на любом имени. Эфемерные любимцы Чирикова выглядят здесь в такой же мере мелкой картой, как действительные баловни служебной и даже исторической карьеры. «Играющие дети» Комовского — только рассчитанное прилежание, которое знает, что именно эта старательность заменит для Чирикова отсутствие способностей. Классика Ломоносова — две «Головы воина» и «Голова стари-

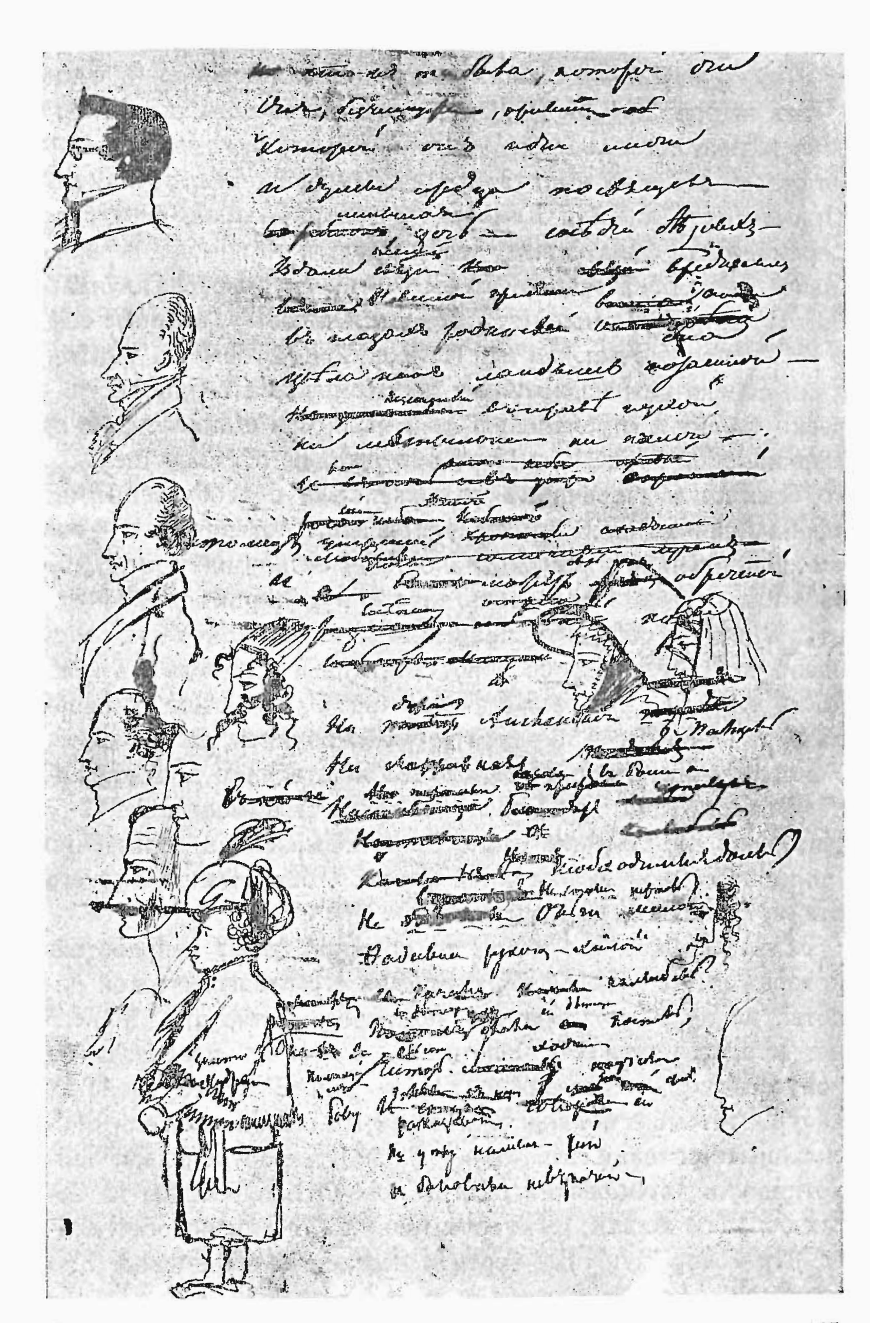
ка» — механика рисовальной зубрежки, воспроизводящей, но не понимающей. Блистательный князек Горчаков становится «кухаркиным сыном», потея над требовательными контурами «Классической головы», а неуёмный вьюн Малиновский выглядит неуклюжим оболтусом, путаясь в штрихах академического «Ангела», сложившего в казенном благоговении длани.

В этом царстве графических безличностей—все одинаковы, все равны, и даже граф Сильверий Броглио, признанный лицейской педагогией патентованным тупицей, никак не может доказать этой своей бездарности в рисунках «Головы старика» или «Ландшафта». Скорее мы даже разглядываем их с чуть-чуть повышенным вниманием, ибо, во-первых, спрашиваем себя, как справлялся с карандашом этот левша, и, во-вторых, ищем и здесь следов того буйного темперамента, который не только исторически уравнял «косоглазого маркиза» (так обозвали его куплеты «Национальных песен») с Пущиным и Кюхельбекером, но даже дал им в предшественники этого итальянского революционера, уехавшего после лицейских классов свергать тиранию в Пиемонте (1821), а через год сложившего изгнанником голову в Греции, по-байроновски, в борьбе за ее независимость.

Но ни левши, ни темперамента в рисунках Броглио не разглядеть. Он сер, как все. Лицейские графические личинки однообразны. Не будь у них заемного товарищества Пушкина, они сливались бы в общий цвет. Пачка их рисунков была бы ненужнейшим из архивных клочков. Горчакову не помогло бы его канцлерство, Корфу — чиновничество, Матюшкину — плавание, Броглио — филэллинство, Пущину — декабризм. Интерес к их именам начинается в тех областях, к которым художественных дорог не проложено. Если мы занимаемся их графикой, то лишь потому, что существуют рисунки в черновиках «Онегина», «Полтавы», «Путешествия в Арзрум» или «Кавказского пленника». Лицейский корабль еще раз стоит на пушкинском якоре.

12

Аттестация, которую Чириков дал рисованию Пушкина в Лицее, — самая индивидуальная среди тридцати пометок табели. Это своего рода «барокко» чириковского кондуита. Он дает контрастное сочетание утверждений и выводов. Чириков считает, что у Пушкина «отличные дарования». Он ставит его в группу перворазрядных своих питомцев, следующих непосредственно за обоими великими рисовальщиками, Илличевским и Мартыновым. По своим возможностям, он расценивается учителем как сотоварищ Вольховского, Пущина, Комовского, Корсакова, Корфа и т. д. Однако этот потенциальный талант в Пушкине не раскрывается. Его заглушают более сильные черты характера. Способности к изобразительному искусству находятся у него в запущении. Им нет хода. Табель Чирикова утверждает, что рисующий Пушкин «тороплив и неосмотрителен». Это значит, что он делает свои рисунки кое-как, спустя рукава, без влечения и внимания, лишь бы сбыть с рук, сквозь зевоту скучного урока. Его дарований достаточно, чтобы быстро выполнить задачу, но одна только быстрота и свидетельствует о них. Пушкин не считает нужным делать вид, что рисование ему сколько-нибудь мило. Он не стесняется выказывать пренебрежение к чириковским наставлениям и равнодушие к чириковским отметкам. Вывод учителя резок: у Пушкина — «успехи неощутительны». Это наиболее уничижительный итог всей чириковской скалы. Пушкин — последний из тридцати лицейских рисовальщиков. Скорбит ли, досадует ли, гневается ли наставник — не знаем, но ни одного из питомцев не поставил он ниже Пушкина. Даже обе посредственности приносили ему больше удовлетворения: у Броглио успехи хотя и «медленны», но проявляются, а у Тыркова они даже «изрядны». Пушкин — нижняя ступенька лицейской графической лестницы[1].



Это — внешний знак каких-то внутренних отношений, о которых не сохранилось ни документов, ни воспоминаний. Можно только догадываться, что чириковское резюме есть итог не совсем обычных коллизий между гувернером и учеником. Пример назойливости Комовского говорит, какая доза бесцеремонности была нужна, чтобы вывести Чирикова из себя. Менее всего обязательно, чтобы в этих столкновениях прав был Пушкин. «Жаркие порывы вспыльчивости», которые еще в 1812 году отмечает Мартын Пилецкий, и которые на расстоянии сорока ретроспективных лет Комовский великопостнически сводит к «проявлению всей пылкости и сладострастия африканской породы», а Корф обобщает до образа лицейского Отелло: «вспыльчивый до бешенства, с необузданными, африканскими, как его происхождение, страстями», — все это, дополненное «словоохотливостью с остроумием», не такие свойства, чтобы заподозрить эластичную терпимость Чирикова в измене себе, в несправедливости, тем более — в озлобленности. Чириков, вероятно, объективен. Его вывод в сущности жалуется на два обстоятельства: Пушкин мог бы рисовать, да не хочет, — Чириков хотел бы обучить, да не может. Разряды вспыльчивости одного соответствовали кроткой настойчивости другого. Более полярных взаимоотношений у Чирикова ни с кем не было. Он это выразил в достаточно принципиальной и достойной форме, чтобы не искать в его отзыве больше того, что в нем есть.

Если Чириков и неправ, то обычной своей неправотой, которая имеет роковой характер для его педагогической работы, но не затрогивает его человеческой чистоты. У него нет мерила художественности. Он не умеет извлекать из искусства его собственные показатели. Бытовые свойства натуры питомцев больше влияют на его оценки, нежели объективные признаки таланта и уменья. Этим обусловлена прихотливость чириковских приговоров. Они пустяшны на весах большой жизни, но чувствительны для лицейского уклада. Приговор Пушкину верен и неверен одновременно. Его

классные рисунки посредственны, но вровень с посредственностью листов большинства его сверстников. Они вовсе не самые плохие. Пушкин рисовал на уроках не хуже Корфа или Горчакова, Малиновского или Корсакова. Он рисовал, как все.

Он лишь бывал неровен. Иногда случались удачи, иногда — нет. В одном состоянии духа он становился зорче и вел карандаш уверенно, в другом — он скучал, томился, тупел и водил карандашом, как палкой. Сохранились два его лицейских рисунка, — в них есть это различие. Оба рисунка подписаны: «Рисовал Александр Пушкин». Один изображает, повидимому, «Продавца кваса» — молодого парня, может быть — малоросса, сидящего, опершись рукой о боченок. На другом — охотничья собака, лежащая, с птицей в пасти, близ классического пня. Это тот самый рисунок, который числится подарком Пушкина Мартынову. Их первоисточники различны. Квасовщик связан с полулубочными картинками русских народных типов, которые были открытием и модой в последние десятилетия XVIII и в первые десятилетия XIX века. Их начали рисовать заезжие иностранцы, в порядке экзотики «страны медведей» (Leprince, Geisler, Houbigant и др.); их стали переделывать на исконный лад россияне типа Андрея Мартынова (литографии и гравюры) и Венецианова («Волшебный фонарь»). Пушкинский рисунок наивностью своего выполнения выдает двойную природу образцов, которым подражает. Его простонародность условная и показная. Она театральна. В его квасовщике, как и в прототипах, сквозит балетный танцор в «русской роли». Это «добрый молодец». На нем народный костюм, перешитый применительно к огням рампы. Его боченок пуст пустотой бутафории. Его поза естественно-балетна или балетно-естественна. Пушкин с безразличной громкостью ученика, отвечающего в классе, выговорил ясно то, что академические изобретатели «русских типов» произносили с благопристойной мягкостью, со светской ненавязчивостью. Недаром русские типы сразу появились еще и в виде фарфоро-

вых статуэток и нежнейшими красками заблистали на горках и этажерках салонов и гостиных.

Техника пушкинского рисунка неуклюжа. Впрочем, она не столько мешкотна, сколько нестарательна. Пушкин здесь и не пытается перестать быть учеником. В поэзии — он скачками обгонял свой возраст, в быту — понуждал себя скорее созреть, а в классе Чирикова он всего лишь по-ученически выполняет урок. Он прилаживает к плоскости листа фигуру своего парня совсем так же, как усаживают на детском диванчике тряпичную куклу; он удовлетворен уже тем, что она держится. Но члены обвисают, туловище надломлено и поза напряжена. Графит проходит по бумаге, как чиновничье перо по журналу. Он останавливается только там, и только в той мере, в какой необходимо сделать какую-нибудь формальную пометку. Пушкин отмечает границы объемов и впадин. Его карандаш не столько рисует, сколько указывает: здесь — рука, тут — голова, там — ноги. У него нет переходов. Он равнодушен к оттенкам. Контуры жестки, как если бы их вырезали из бумаги. Тени и просветы нанесены со схематизмом школяра. Это—вялая повинность. Здесь нет художественной игры. Свидетельства о детских, долицейских годах Пушкина утверждают, что он был якобы флегматичным и сонным ребенком. Мне кажется, что это подтверждает «Продавец кваса». Это, так сказать, Пушкин, еще не проснувшийся к своему пушкинству; это — свидетельство того, что в Лицее, за немилой работой, Пушкин еще мог, по-младенчески, сонливо цепенеть.

«Собака с птичкой» сделана в другую минуту. В ней есть непринужденность и удача. Может быть, в ней сказывается и разница во времени. Уверенность исполнения говорит о технике, которая стала старше и накопила некоторый опыт. Штрих сделался быстрее и прием свободнее. Между взрослой выписанностью пушкинской подписи и незрелым стилем рисунка— меньше противоречия, нежели в первом листе. Однако такая хронологическая поправка условна; она допу-

стима, но не обязательна. Ничто не запрещает оставаться в границах одного времени для обоих рисунков. «Собака с птичкой» совершеннее «Продавца кваса», но не более зрела, нежели «Скачущая лошадь» Корфа или «Птица» Данзаса. Тот же примерно 1813 год, обозначенный на рисунках Пушкина и Костенского, мыслим и здесь. Успех Пушкина допускает и другие объяснения. Среди них достаточную роль играет иностранный источник рисунка. Пушкинская «Собака» — западной крови. Это переложение охотничьих листов конца XVIII века,— может быть, копия с одной из гравюр, карандашной манерой, Бонне. Они были многочисленны и даже банальны своей доступностью. Между этим листом и пушкинской поэзией лицейского периода есть внутренняя связь, тогда как никаких связей не установишь между его стихами и «Продавцом кваса». В «Собаке с птичкой» Пушкин оставался лицейским «Французом». Он веселел, прикасаясь к стихии Запада. Он понимал ее, повидимому, даже там, где вообще чувствовал себя безразличным. Под охотничьими гравюрами и под иллюстрациями зверописи были такие же четверостишия поэтических сентенций, которые он привык читать в томах поэзии малых жанров. Изобразительные и стихотворные элементы тут привычно соприкасались. Он сам мог бы вывести своим виртуозным почерком под «Собакой» две — четыре приличных случаю строчки. На этом рисунке нет ни отвращения, ни усталости.

«Собака с птичкой» в меру технична, в меру неграмотна. Общий облик животного Пушкин схватывает так же, как Корф и Данзас; он легче первого, тяжелее второго, и ученичен, как они оба. Околичности он рисует лучше главного. Но соединяет он их на-ура. Части пригнаны приблизительно, лапа вылезает не совсем там, где нужно, шея немного сдвинута с места, туловище изогнуто не в той части. Пушкину достаточно того, что сюжет его рисунка читается ясно и облик запоминается легко. Этого достичь он умеет. Во всяком случае о «неощутительности успехов» говорить нельзя. Они та-

кие же, как у других. Их не больше, и не меньше. Это редкий случай, когда о Пушкине надо сказать, что он — средняя величина.

13

Были ли у него рисунки другого рода? Какое участие принимал он в графике лицейских журналов? Может быть, он рисовал для себя? Не появлялись ли уже на полях четвертушек бумаги, на которых он писал стихи лицейских лет, «небрежные черты» профилей, очерков, карикатур? Могло ли быть, чтобы из ничего, из пустоты, возникли на черновиках 1818—1819 гг. те несколько подлинно пушкинских фигур, которыми открывается настоящая история рисунка Пушкина?

Я не знаю, откуда взял Гастфрейнд сведения, будто в Лицее издавался специальный карикатурный журнал, в котором принимали участие Илличевский, Мартынов и Пушкин, под руководством гувернера и учителя рисования Чирикова. Этого не говорят ни Корф, ни Комовский, ни Грот, ни Гаевский, специально писавший о лицейских журналах, ни Анненков, сумевший первым оценить и отметить пушкинские рисунки. Соединение четырех имен слишком нарочито: взяты в одни скобки учитель, великие рисовальщики, Пушкин. Нет правдоподобия и в том, чтобы карикатуры отрывались от текстов, так как лишь в таком сочетании они могли по-настоящему жить: недаром «Лицейский мудрец» соблюдает это правило своего типа. Неправдоподобно также, чтобы Чириков руководил лицейским карикатуризмом, — это противоречило бы его должности столько же, сколько его натуре. Положение гувернера должно было запретить ему выводить в уничижительном и нескромном виде коллег и питомцев, а личная мягкость не располагала к участию в гаерничанье и издевках над почтенными или юными существами. Наконец, неправдоподобно соединение под его руководством трех имен: двух «великих» и одного «неощутительного успехами». Карикатуризм очень свойственен Пушкину, но только в естественном сочетании стиха и рисунка, обычного для его рукописей

после-лицейских лет. Вообще участие Пушкина в журналах Лицея, видимо, переоценено. Это одна из частей лицейской легенды. Его имя значится в числе основоположников двух журналов: «Неопытное перо» и «Юный пловец». Однако действительная доля его сотрудничества остается неведомой: оба издания не дошли, воспоминания товарищей молчат, пример «Лицейского Мудреца» ничем не обнадеживает, а несколько приписных эпиграмм оказались творениями Илличевского. Это не значит, что Пушкин ревниво держался в стороне; его «словоохотливость с остроумием» должны были просыпать несколько зерен и в короба лицейского журнализма. Но он мог бы к себе тут приложить ответные стихи Дениса Давыдова: «Я иногда бывал на Пинде, но наскоком...». Он уже весь, и душой, и честолюбием, был поглощен опытами создания настоящей поэзии. Делить с товарищами чернильные игры он мог только мимоходом. В этом и было различие между ним и Илличевским. У одного только и свечка, что Лицей; у другого—только и свет, что вне Лицея.

То же было с его рисунками. Он при случае мог обмолвиться карикатурами, и лицеисты вплетали их в общие тетради «Пера» или «Пловца». Но его настоящая, вольная, душевная графика должна находить себе место на черновиках стихотворений лицейского периода. Этот закон черновиков для пушкинской графики универсален. Он не знает хронологических ограничений. Он неизменен в рукописях среднего и позднего периода. Он должен быть таким же и в лицейскую пору. Черновик «Делии» лишен фигур и обликов. Это только значит, что «Делия» была написана ровным усилием, без особых внутренних задержек и без взрывов. Это типично для ее холодного реминесцирующего характера. Единственное изменение общего закона пушкинской графики, в применении к лицейским рукописям, должно состоять в уменьшении графических элементов в них вообще: они были необязательны в риторических подражаниях, когда тема и образ катились по гладко проложенным дорогам. Но они возникали, когда



Сверчка охватывало подлинное «лирическое волнение». Они должны были быть в черновиках «Сна», «К Лицинию», «Элегий», «Послания к Горчакову», «К Жуковскому» и т. д. Таков закон пушкинской «системы элементов». Эта графика ничем не походила на классную эстетику Чирикова. Она была тождественна очеркам голов и фигур на черновых листах 1818—1819 годов. Она была их лицейской родоначальницей.

14

Она стоит в таком же отношении к чириковскому миру, как пушкинские лицейские стихи к поэзии лицейских журналов— как он весь к Лицею. «Наш Пушкин где-то сказал...», писал в 1841 году Энгельгардт Вольховскому. «Наш Пушкин...» — не потому ли, что уже прошли годы со дня смерти поэта, бывший лицейский директор стал так ласково фамильярничать? Однако скептический причет нынешних поколений знает лучше подлинную действительность энгельгардто-пушкинских отношений. Каждый из нас может наизусть прочесть то, что писал Энгельгардт о Пушкине в те лицейские годы, когда директор еще смел говорить о воспитаннике то, что думал: «Его сердце холодно и пусто; в нем нет ни любви, ни религии; может быть, оно так пусто, как никогда еще не бывало юношеское сердце»; отсюда тянутся нити к откровениям Корфа: «В нем не было ни внешней, ни внутренней религии, ни высших нравственных правил...»; здесь скрытая пружина величественного отказа Нарцисса-канцлера, Горчакова, почтить своим присутствием открытие памятника Пушкину в 1880 году. В Лицее у Пушкина были подлиные друзья, но они противопоставляли себя Лицею так же, как противопоставлял себя и он. Никто из них не выполнил лицейских заветов. Дельвиг стал поэтом, Пущин—декабристом, Кюхельбекер—тем и другим вместе. Они были существами иной породы. Ими Лицей не спасется. Ему они не помогут. Они росли вопреки ему. Лицейское солнце обманчиво. Если оно и горит, то лишь отсвечиваясь Пушкиным.

КОММЕНТАРИИ К РИСУНКАМ

IV

Мне казалось, первоначально, возможным сделать четвертой частью книжки — catalogue raisonné в с е х рисунков Пушкина. Но работа над комментарием к той их группе, которая опубликовывается здесь, обнаружила, что размеры такого «толкового каталога» будут очень велики и потребуют самостоятельного издания. Я ограничил поэтому свою задачу описанием и пояснением материала, мной воспроизводимого. Это первый опыт широкого анализа образцов пушкинской графики. Несомненно, он несовершенен. Но я жестко выполнял минимум, обязательный для научных описаний художественных произведений. Каждый рисунок обставлен данными четырех родов: во-первых, комплексом формальных обозначений: наименования, техники, размера, происхождения; во-вторых — указаниями, вскрывающими содержание рисунка: тему изображения, иконографические отождествления, связь с биографическим, историческим и литературным материалом; в-третьих — топографическими отметками положения рисунка на странице, соотносительно с ее рукописным текстом; в-четвертых — основаниями датировки рисунка.

Наибольшие трудности и опасности ставит второй раздел. Недостаточность данных пропорциональна соблазнам

домыслов. Я старался использовать все, что могут дать анализ и факты. Однако я не шел дальше объективно явного. В ряде случаев все же предположения казались мне интересными и нужными; их гипотетичность оговорена и обусловлена. Другой род трудностей ставит хронологизация рисунков. Она стоит, по правилу, в прямой зависимости от чернового текста, на котором расположен рисунок. Но датировка пушкинских произведений, — и в особенности его черновиков, — находится еще в начальной стадии. Я взял ее обозначения в тех пределах, в каких они представляются ныне установленными; в отдельных случаях это уточнено тем, что дала мне работа над рукописями. Хронологизация рисунков получила поэтому разнохарактерное обозначение, соответствующее степени ее достоверности: от точной пометки года, месяца и дня—до предположительного указания года или даже двух смежных лет.

Рисунки—и в книге и в каталоге—расположены в порядке хронологическом. Это относится к после-лицейскому материалу; графика лицеистов размещена соответственно развитию темы. В основной части сделано отступление в двух случаях: «большой автопортрет» Ушаковского альбома, значащийся в каталоге под № 87, помещен в книге первым, — своего рода «пропилеями» пушкинской графики, — и рисунок № 95 помещен несколько позднее своей даты, чтобы не нарушать целостного расположения Ушаковского альбома. Расположение по годам дает наибольшую ясность материалу. Правда, иногда это ведет к разъединению на части отдельных пушкинских тетрадей. Однако это означает только, что Пушкин пользовался такой-то тетрадью не в один, а в разные периоды, или — что жандармская возня с его рукописями, после смерти, соединила воедино разновременный материал. И в том, и в другом случае это заслуживает внимания.

Я должен был сделать выбор среди нескольких сот рисунков. Я выбирал то, что отвечает двум признакам: художественной значительности и неопубликованности. Увеличение

во втором издании количества воспроизведений, вдвое сравнительно с первым, позволило теперь дать в книге все наиболее выдающиеся рисунки Пушкина московских собраний. Они, разумеется, не исчерпаны, но, думается, оставшееся носит относительно второстепенный, характер.

Материал взят главным образом из рукописей, хранящихся в московской Публичной библиотеке имени В. И. Ленина (рукописный отдел бывшего Румянцевского музея); это обозначено в каталоге литерами: «Л. Б.». Рисунки лицейской группы выбраны из подлинников ленинградского Пушкинского Дома Академии наук.

За разные указания при составлении каталога я благодарен Т. Г. Зенгер, Е. П. Населенко, М. А. Цявловскому, Г. П. Георгиевскому, С. М. Бонди, Ю. Г. Оксману, Н. С. Ашукину.

I

1

Группа женских головок; мужской профиль . . . . стр. 13.

Чернила; 4×2,5 см. Л. Б. Рукопись № 2364, лист 42/1.

— Этой группой открывается портретная галлерея в рукописях Пушкина. В самой ранней из сохранившихся его тетрадей, № 3264, это — второй рисунок вообще (раньше, на листе 32/1, есть неоконченный абрис лошадиной головы), и первый, на котором мы встречаем закрепленные черты человеческих обликов. Они носят, видимо, портретный характер; об этом свидетельствует не только разнообразие типов, костюмов и причесок, но и такая указующая деталь, как дважды повторенный женский профиль с высокой прической, в котором явственно старание Пушкина точнее передать живые особенности занимавшего его лица. Это позволяет предположить, что перед нами зарисовки женщин того круга, в котором вращался после-лицейский Пушкин. Для более точных иконографических определений данных нет.

— Для возникновения рисунков характерно, что они расположены среди двух групп стихов. Они возникли в перерыве между ними, образовав типичную пушкинскую «графическую паузу». Верхний отрывок — черновик стихотворения: «Дубровы, где в тиши свободы...», нижний—черновик стихотворения: «Могущий бог садов, паду перед тобой...».

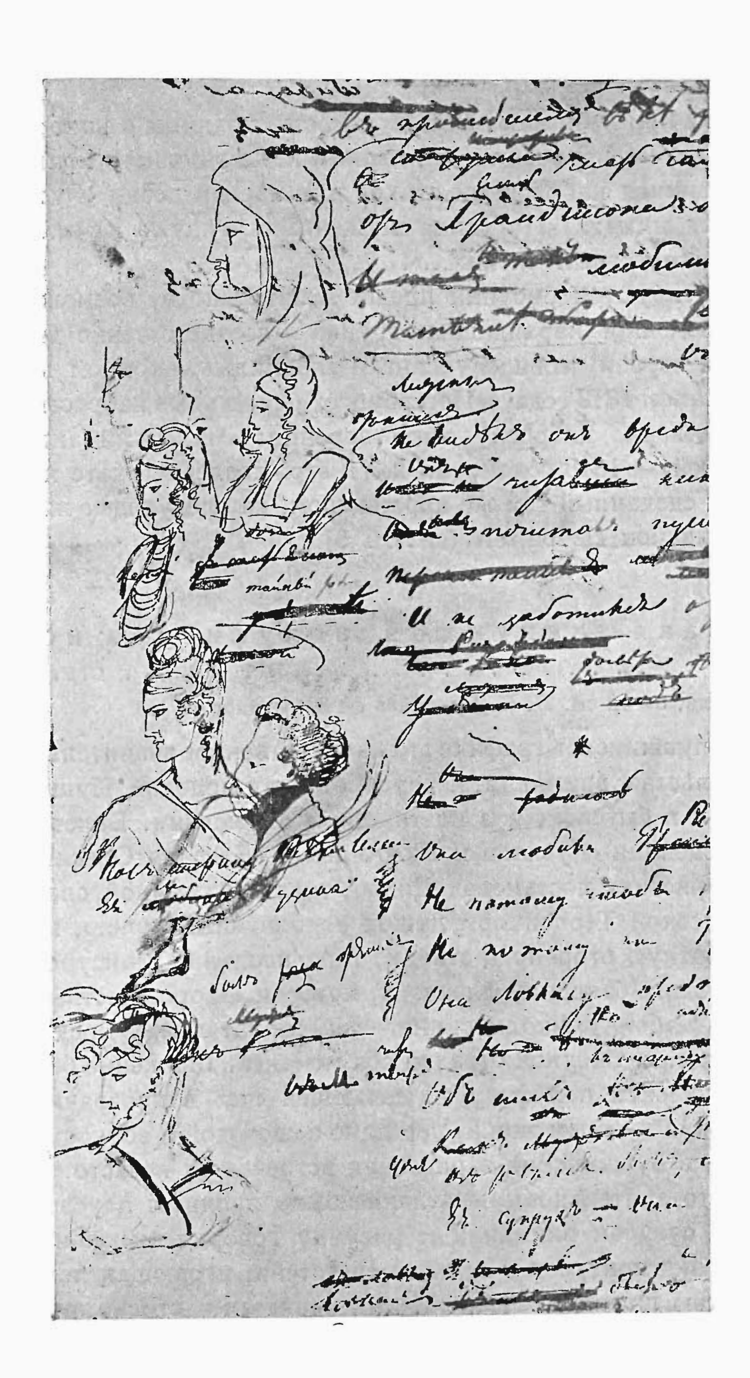
— Датируются рисунки, соответственно тексту, предположительно концом 1817—началом 1818 года, в Петербурге.

2

Виньеты и головы . . . . стр. 17.

Карандаш, чернила; 23,5×19 см. Л. Б. Рукопись № 2364, лист 44/1.

— Рисунки состоят из двух групп; они выполнены разной техникой и нанесены Пушкиным на страницу разновременно. Мужской профиль с вьющимися волосами, внизу, и копье, вправо выше, сделаны чернилами; они возникли тогда же, когда Пушкин работал над черновиком стихотворения «Чудесный ангел, гений мой, — Не ты ль меня страданью покорила...», находящемся на смежном листе 43/2; на этом черновике повторен и рисунок копья. Основная группа набросков сделана карандашом; в большей своей части они представляют собой эскизы книжных виньеток, в разных композициях и вариантах; эти опыты носят традиционный характер, обязательный для книжных украшений, связанных с титульным листом. Очевидно, молодой Пушкин делал пробы для намечаемой к изданию книги стихов; о замыслах этого рода сообщает в решительной форме А. И. Тургенев в письме к П. А. Вяземскому в декабре 1818 года: «Пушкин печатает свои сочинения». Эта затея, однако, осуществлена не была, но занимала Пушкина и его друзей все последующее время, до самой ссылки. Среди четырех голов, две средних— носят театрализованный характер и представляют собой облики из «Руслана и Людмилы»; это одно из свидетельств сценических впечатлений, легших в основу поэмы; витязь в шлеме, повидимому, изображает главного героя. Два крайних наброска — портреты; в особенности разработан и, очевидно, похож правый, в военной форме; однако для иконографического отождествления данных нет; законно предположить лишь, что это один из лейб-гвардейских собутыльников Пушкина в этот период «...ей, вина и чубуков».



— Рисунки занимают большую часть страницы и находятся под двумя строчками, нанесенными по верхнему краю и являющимися набросками стихов для первой песни «Руслана и Людмилы»: а) «Потупила смущенный взгляд...» и б) «...Я, молвил горестный жених...».

— Датируются рисунки предположительно и, возможно, разновременно: карандашная группа — соответственно двум строкам первой песни «Руслана и Людмилы»,—концом 1817 или началом 1818 года, в Петербурге; чернильные наброски— соответственно наброску стихотворения: «Чудесный ангел, гений мой» — 1818 годом, там же; к этой последней дате приводит и сделанный тем же карандашом, на следующем листе 45/1, рисунок «le baiser» (см. № 5).

3

Женская танцующая полуфигура; ножка. . . . . стр. 21.

Чернила, 8×12 см. Л. Б. Рукопись № 2364, лист 47/1.

— В пушкинской графике это — единственное значительное свидетельство внимания, которое отдавал молодой Пушкин балету и в бытовом, и в поэтическом отношении. Балетные реминесценции «Руслана и Людмилы» и «Евгения Онегина», характеристики постановок Дидло, танца Истоминой, славящие «русской Терпсихоры душой исполненный полет», имели оборотную сторону в стихах, типа послания Мансурову, поминающих балерину Крылову, которая «скоро счастливой рукой—Набойку школы скинет—На бархат ляжет пред тобой...» и т. д. Рисунок отразил оба момента. Движение бедер и ног женской полуфигуры, делающей «па» в прозрачной, отороченной узором ткани, передано с свободой и зоркостью, которая в пушкинских зарисовках встречается нечасто. Видимо, это зрительное впечатление было прочным и усвоенным. О сугубом внимании к рисунку говорит выисканная прорисовка контуров и отделка светотени, играющая повторяемостью штрихов. Несколькими черновыми строками вы-

ше, чуть более тяжело, но столь же заботливо передан абрис женской ножки, в туфле с перевязью,—мотив, не раз повторенный и в позднейших рукописях, своего рода графическое воплощение стиха: «Однако ножка Терпсихоры—Прелестней чем-то для меня.— Она, пророчествуя взгляду — Неоценимую награду...» и т. п. («Евгений Онегин», глава I, стр. XXXII).

— Рисунок находится в правой верхней части страницы, занятой черновиками начала второй песни «Руслана и Людмилы», около стихов, описывающих погоню Рогдая за Фарлафом и встречу Фарлафа с Наиной. По ходу работы над рукописью, сначала была нарисована ножка в балетной туфле, касающаяся носком пола, и далее этот мотив был развит в танцующую полуфигуру. И то, и другое характерно для балетной основы образов и положений «Руслана и Людмилы».

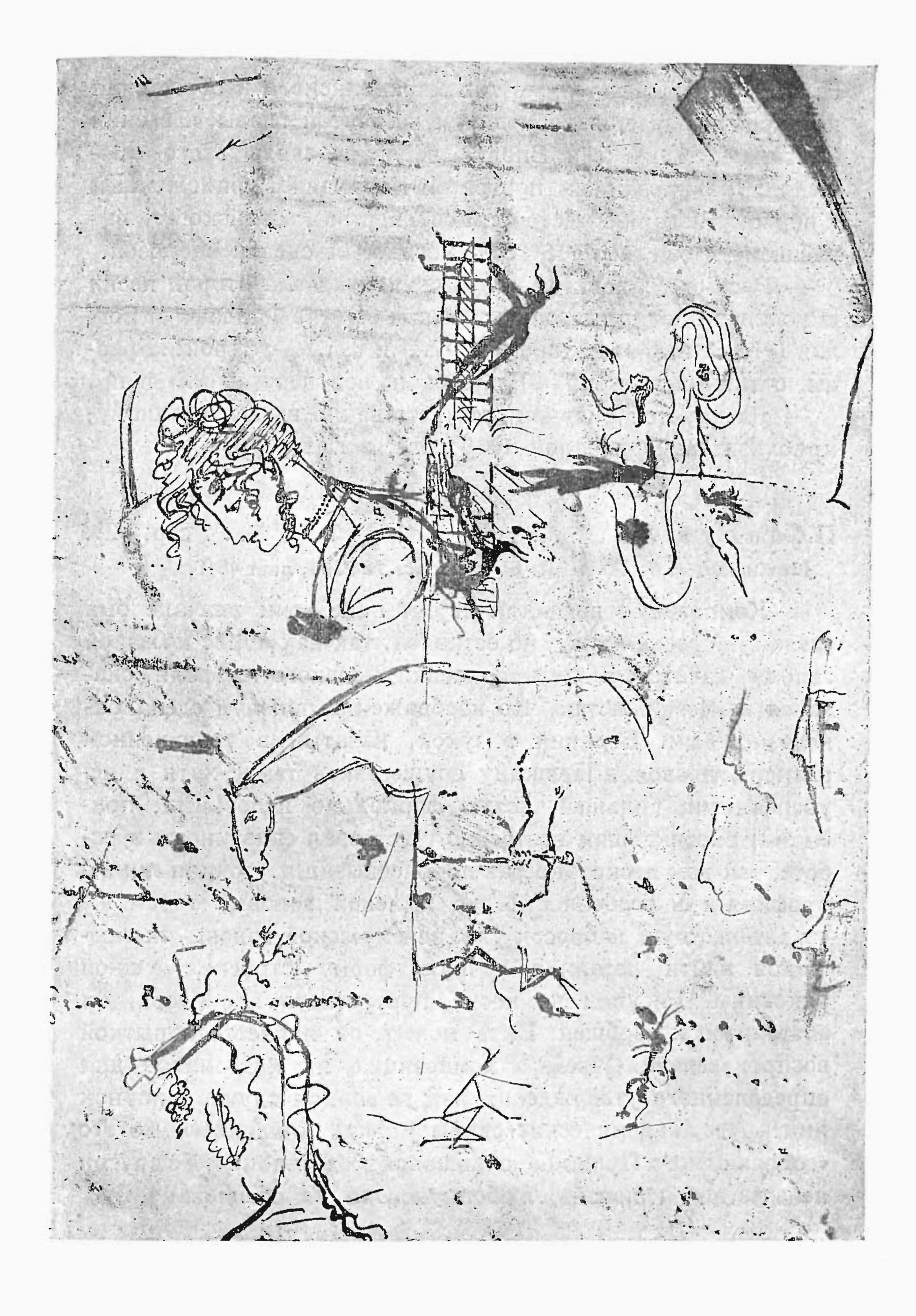
— Датируется рисунок, соответственно тексту, предположительно концом 1817 — началом 1818 года, в Петербурге.

4

Арабески птиц; мальчик, гоняющий кубарь; профиль Н. М. Карамзина; рисунок пальца; женская голова . . . . стр. 25.

Чернила, 20×23 см. Л. Б. Рукопись № 2364, лист 46/2.

— В группе ранних рисунков Пушкина это — первое собрание разнотипных набросков и графических приемов, которые позднее станут в пушкинской графике обычными. Здесь есть уже очерк всей человеческой фигуры в сложном движении: мальчик, гоняющий кнутом кубарь, разработан подробно, с мелочами костюма, с обозначенными светотенями объемов; но весь рисунок еще связан и неуверен; в нем нет быстро переданного схематизма, каким отличаются фигуры более поздних зарисовок. Наоборот, арабески, образующие птиц, носят устоявшийся характер и щеголяют ловкостью пера. Из двух профилей — большой интерес представляет портрет длиннолицего лысеющего мужчины, во фраке, со звездой: это — пушкинская интерпретация.



Н. М. Карамзина; тот же тип карамзинского изображения повторен позднее, в черновиках четвертой главы «Евгения Онегина» (см. № 51). Вполне вероятна связь этого профиля с гравированным портретом Карамзина, приложенным к первому изданию «Истории Государства Российского», вышедшему в том же 1818 году, когда был сделан набросок.

— Рисунок находится в черновиках начала второй песни «Руслана и Людмилы», описывающих бегство Фарлафа от Рогдая («Так точно заяц торопливый...» и т. д.),—у строк: «Бразды стальные закусил — Взвился и ров перескочил» и пр.

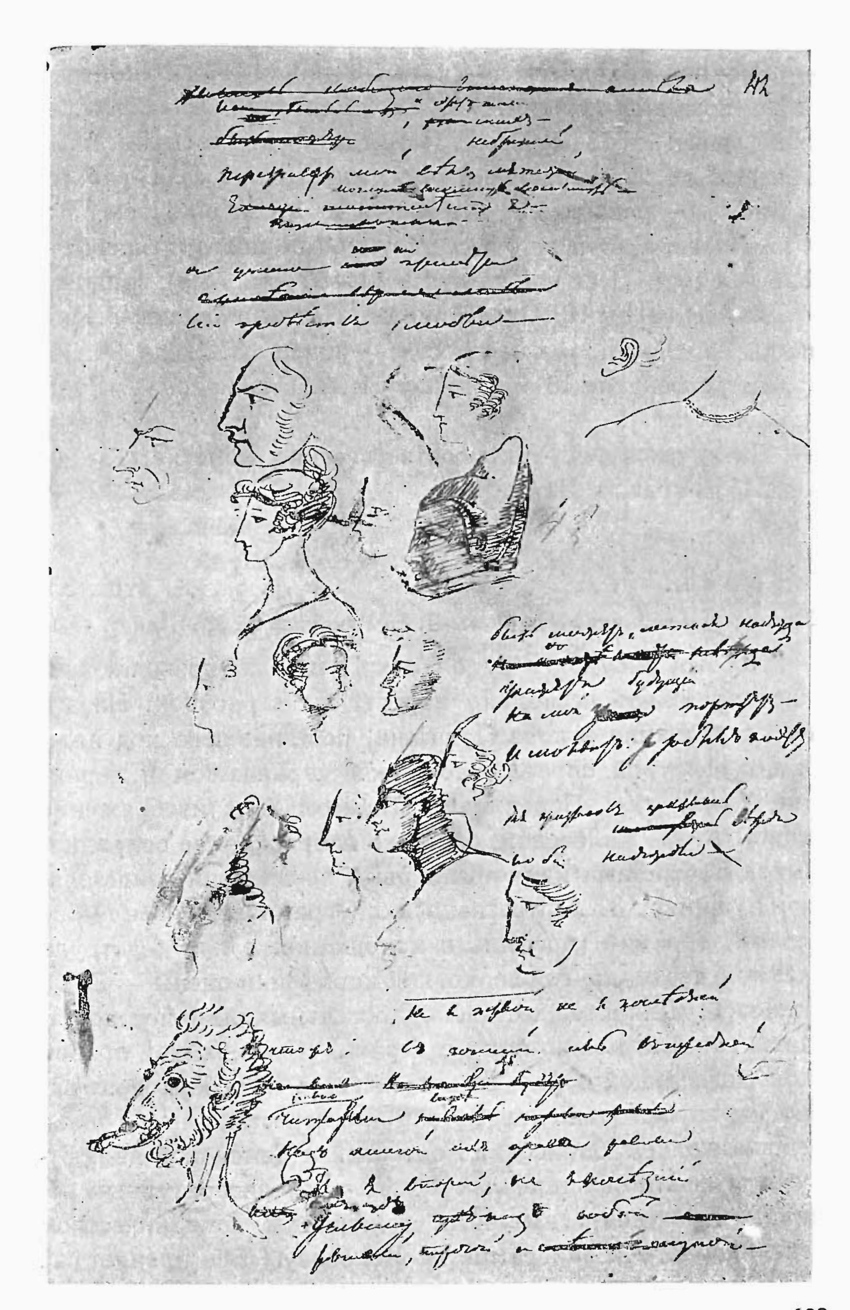
— Датируется рисунок, соответственно вышесказанному, приблизительно началом 1818 года, в Петербурге.

5

Поцелуй........................ стр. 29.

Карандаш; 25,5×20 см. Л. Б. Рукопись № 2364, лист 45/1.

— Композиция возникла двумя приемами: вначале был сделан набросок внизу, но оставлен, так как абрис мужской головы, начатый после прорисовки женского профиля, оказался нанесенным так, что изображение поцелуя сделалось невозможным. Верхний рисунок, начатый в увеличенном размере, позволил Пушкину осуществить тему, хотя и неуверенными, большей частью формально неловкими, приемами; рисовальщик явственно чувствовал связанность в работе, так как несколько раз прорисовывал и уточнял линию профиля и в особенности губ женской головы; о том же свидетельствует набросок уха для мужской головы, пытающийся найти детали и точную форму строения ушной раковины. Рисунок не носит портретного характера, он абстрактен и обобщен. Быть может, он является попыткой воспроизведения чьей-то композиции, но материалов для определенного утверждения нет; во всяком случае, рисунок имитирует академические схемы; мнение Анненкова, что это «голова самого Пушкина, слившаяся в один поцелуй с другой неизвестной головой», любопытно, но не обосновано.



— Рисунок находится на листе без текста. Под законченной композицией рукой Пушкина написано: «le baiser», и вправо выше: «1818 15 Dec.». Памятка ли это события, символически выраженного рисунком, или только дата работы над листом,— решить нет данных; и в том, и в другом случае для сюжета, больше среди рисунков не повторяющегося, равно как для «Дебоша» на листе 54—55 (см. № 8), типичны «гусарские» 1818—1819 годы, когда Пушкин специфически трижды заболевал, и в частности, — конец 1818 года (А. И. Тургенев в феврале 1819 г. пишет П. А. Вяземскому: «Пушкин снова слег»).

— Датируется рисунок, соответственно пометке, 15 декабря 1818 года, в Петербурге.

6

Актрисы. . . . . стр. 33.

Карандаш и чернила; 18×17 см. Л. Б. Рукопись № 2364, лист. 49/1.

— Первый рисунок в рукописях Пушкина, позволяющий точно определить несколько портретных зарисовок. На это имеется указание самого Пушкина, поставившего под нижней полуфигурой справа, сделанной карандашом и чернилами, букву «К». Перед нами в самом деле изображение актрисы А. М. Колосовой; сходство наброска с ее сохранившимися портретами является первым по времени свидетельством пушкинского портретизма; иконографически ясен также и левый, верхний, профиль в кокошнике: в нем без труда узнаются черты другой верховной корифейки сцены — Е. С. Семеновой. Для отождествления остальных лиц нет достаточных данных; можно лишь отметить, что в крайней правой голове, сделанной в фас, есть сходство с Вальберховой: однако оно не настолько явно, чтобы это перестало быть только предположением. Зарисовки Колосовой и Семеновой являются графическим дополнением к известным литературным откликам Пушкина, связанным с игрой и соперничеством обеих актрис,— к эпиграмме на Колосову («Все пленяет нас



в Эсфири»), и к превозносящим Семенову «Моим заметкам о русском театре». Дебюты Колосовой состоялись в декабре 1818— январе 1819 гг.; эпиграмма на нее датируется январем 1819 года, заметки о русском театре — 1819 годом.

— Рисунок находится на нижней половине страницы, верхняя часть которой занята черновыми набросками отдельных отрывков «Руслана и Людмилы»: концом рассказа Фина в первой песне «Руслана и Людмилы» («Мне растворилась уж могила... Еще Наина не забыла—Досады прежние свои—И пламя позднее любви—(с досады) в злобу превратила...» и т. д.) и финалом песни дев Ратмиру в четвертой песне поэмы: «Ложится в поле мрак ночной...». Это соединение черновиков первой и четвертой песни свидетельствует, между прочим, о сугубой условности датировок отдельных песен «Руслана и Людмилы»: Пушкин, набросав песнь, писал следующую, но опять возвращался назад, переделывая, вставляя, выкидывая. Рисунок сделан, в основной части, не одновременно со стихотворным черновиком. Он был набросан карандашом несколько раньше и появился на странице первым; при работе над стихами Пушкин стал обводить чернилами карандашные наброски, уточняя и добавляя детали.

— Датируется рисунок, соответственно портрету Колосовой (она впервые появилась на сцене 16 декабря 1818 года) и отрывку четвертой песни «Руслана и Людмилы» (в декабре 1818 года А. И. Тургенев пишет П. А. Вяземскому, что Пушкин кончил четвертую песнь поэмы) приблизительно концом декабря 1818 года, в Петербурге.

7

Тритоны, трубящие в рог; мужские профили; фигура с саблей. . . . . стр. 37.

Чернила; 27×22,5 см. Л. Б. Рукпись № 2364, лист 51/1.

— Актерские фигуры тритонов, трубящих в рог, нарисованные среди черновиков «Руслана и Людмилы», дают одно из лишних доказательств влияния балетных постановок и

декорационной машинерии Дидло на образы и описания поэмы. Прямой иллюстрации текста в данном случае нет, но налицо обычная боковая связь, идущая по ассоциативной линии. Тритоны нарисованы непосредственно под отрывком одного из наиболее постановочных, балетных, описаний поэмы, — приезда Ратмира в замок волшебных дев. Вторая группа рисунков состоит из нескольких мужских профилей, имеющих портретный характер; эти четыре лица представляют собой, повидимому, некоторых из собутыльников Пушкина 1818—1819 года, любителей балета, частью членов «Зеленой Лампы», которые известны нам, собственно, лишь по именам и по тем нескромным посланиям и письмам, которые адресовал им Пушкин. Однако отождествить какой-либо из этих профилей с Ф. Ф. Юрьевым («Здорово, Юрьев, именинник...»), или П. С. Мансуровым («Мансуров, закадышный друг...») или М. А. Щербининым («Щербинин, резвый друг забавы...») и т. п. — нельзя, за отсутствием сколько-нибудь определенных иконографических данных. Характерно для подобных скоплений графических набросков у Пушкина, появляющихся в результате прерванной работы над рукописью, разнородность их состава: в данном случае изобразительный материал соединен с цифрами, надписями, арабесками, лишенными наглядно распознаваемой связи между собой: к тритонам и военным знакомым перо Пушкина присоединило пробы имитаций подписи Н. Кошанского (видимо, воспоминание о подписях этого наставника на лицейских кондуитах), повторенные и на следующих листах, арабеску, завивающуюся в очертание птицы (первое проявление этой игры, которую потом Пушкин повторял в своих рукописях неоднократно), и, наконец, столбики с датами годов: 1807 — 1809 и 1810 — 1819, означающими, может быть, условное деление на два периода, приблизительно от смерти младшего брата, Н. С. Пушкина, до учреждения Лицея, и от учреждения Лицея до времени, когда заполнялась страница.

— Рисунки занимают большую долю страницы, в верхней части которой находятся черновики странствий Ратмира, из четвертой песни «Руслана и Людмилы»: «Он ехал мимо черных скал,—Угрюмым бором осененных...», до строк: «И видит замок пред собой...».

— Датируется рисунок, соответственно тексту и последней цифре в колонке дат, — началом (январем?) 1818 года, в Петербурге.

8

Сцена дебоша . . . . стр. 41.

Карандаш и чернила; 17,5×7 см. Л. Б. Рукопись № 2364, лист 54—55.

— Рисунок носит полужанровый, полусимволический характер, соединяя в одной композиции реалистические фигуры (растрепанной, швыряющей графины женщины в дезабилье; сидящего за столом мужчины; прислонившегося к стене, курящего юноши) с отвлеченными образами: скелета в плаще и с саблей на боку, черепа, лежащего на полу, и т. п. Это дает основание предположить, что рисунок представляет собой не столько воспроизведение натуры, сколько «графическую новеллу», символический рассказ о скандальном происшествии, которое получило нормативный характер в кругу «где веселье — председатель», по формуле молодого Пушкина. Этот набросок близко соприкасается с аналогичными стихотворными проявлениями пушкинской связи с «рыцарями лихими любви, свободы и вина», героями вольнолюбивой и пьянолюбивой «Зеленой Лампы» («Здорово, молодость и щастье — Застольный кубок и б... — Где с громким смехом сладострастье — Ведет нас пьяных на постель»; «Милый мой, сегодня — Ожидает сводня — Бешеных повес»; «Мы пили и Венера с нами—Сидела прея за столом;—Когда ж вновь сядем вчетвером — С б..., вином и чубуками?» и т. п.). Фигура сидящего за столом мужчины носит, видимо, портретный характер; для точного отождествления ее данных нет, однако следует отметить указание Анненкова, что бывший

лейб-гусар Сабуров «узнавал в фигуре мужчины за столом Каверина», который был секундантом гусара Завадовского в дуэли с Шереметевым из-за танцовщицы Истоминой.

— Рисунок находится на странице, лишенной текста.

— Датируется рисунок приблизительно, по общей совокупности листов, среди которых он р сположен,—1819 годом, в Петербурге.

9

Граф Милорадович, в рост, фасом; фигура офицера с георгиевским крестом, в профиль; две мужских головы с бачками . . . . стр. 45.

Чернила; 30×18 см. Л. Б. Рукопись № 2364, лист 56/2.

— Анненков («Пушкин в Александровскую эпоху»), говоря о том, что эта ранняя тетрадь Пушкина наполнена эскизами женских головок и мужских портретов, особо упоминает об этом рисунке, в центральной фигуре которого он узнает портрет «петербургского генерал-губернатора графа Милорадовича, который в то же время был и героем театральных закулисных романов». Это отождествление позднее пытался оспорить Якушкин в описании «Рукописей Пушкина в Румянцевском музее»; он пишет: «...во всей тетради только две-три фигуры военных во весь рост, именно на этой странице; повидимому, ни одна из них не представляет гр. Милорадовича; обе фигуры слишком молоды»; за Якушкиным то же повторил и Венгеров. Однако определение Анненкова не вызывает сомнений; прежде всего, нельзя, как это делает Якушкин, говорить о Милорадовиче и «двух-трех фигурах в рост». В генеральском мундире изображена лишь одна фигура,—именно на этом листе нижняя, в фас; но и помимо того, чисто портретно, в этой нижней фигуре можно узнать облик Милорадовича, с его крючковатым носом, раскосо поставленными глазами, вьющимися волосами и баками; более того: думается, что Пушкин здесь передал именно

канонические черты графа, как они были изображены на известном портрете Дау, в серии «героев Отечественной войны», и в тех или иных вариантах повторены в гравюрах и литографиях, напр., Зейделя, 1820 года, или Гиппиуса, 1823 года.

Для иконографического определения других зарисовок на этом листе данных пока не имеется.

— Рисунки находятся на странице, лишенной текста.

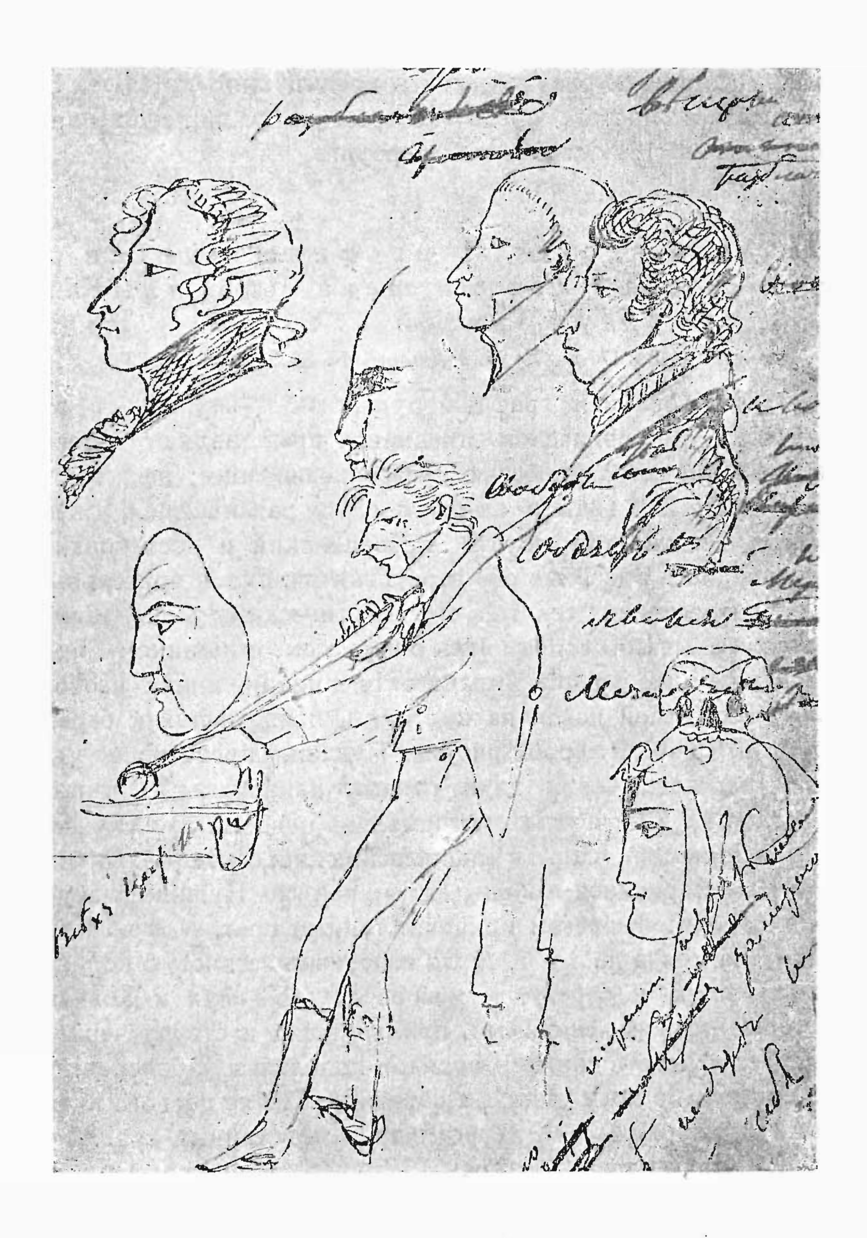
— Датируются рисунки, по положению в рукописи, приблизительно 1819 годом, в Петербурге.

10

Две женские головки в чепцах . . . стр. 53.

Карандаш; 8×10 см. Л. Б. Рукопись № 2364, лист 56/2.

— Один из очень немногочисленных в пушкинских рукописях, и первый по времени, портретный набросок, сделанный в качестве самодовлеющей задачи, на отдельном листе, вне какой-либо связи с литературной работой. Портретность рисунка не только выискана и подчеркнута, но и выполнена артистическим карандашом, убедительным схожестью и явно любующимся своими моделями. Это относится главным образом к верхнему наброску: второй слегка намечен и оставлен незаконченным. Сугубо портретный характер изображения, его место на особой странице, внимание к его чертам ставит иконографическую проблему с большей настойчивостью, чем в обычных случаях. Предположения могут итти от Марии Смит, т. е. от увлечения последних лицейских лет, до Наденьки Форст и Оленьки Массон, олицетворявших «принужденные желанья и златом купленный восторг» 1818—1819 годов; однако точных данных для суждения нет; миниатюра, якобы изображающая Оленьку Массон, из собрания Ю. Беляева, сомнительна и нуждается в иконографической проверке; по характеру же черт, мелких и невыразительных, она ни противоречит пушкинскому рисунку, ни подтверждает его.



— Рисунок находится на странице, лишенной текста, и сделан тем же карандашом, что и сцена дебоша на смежном листе.

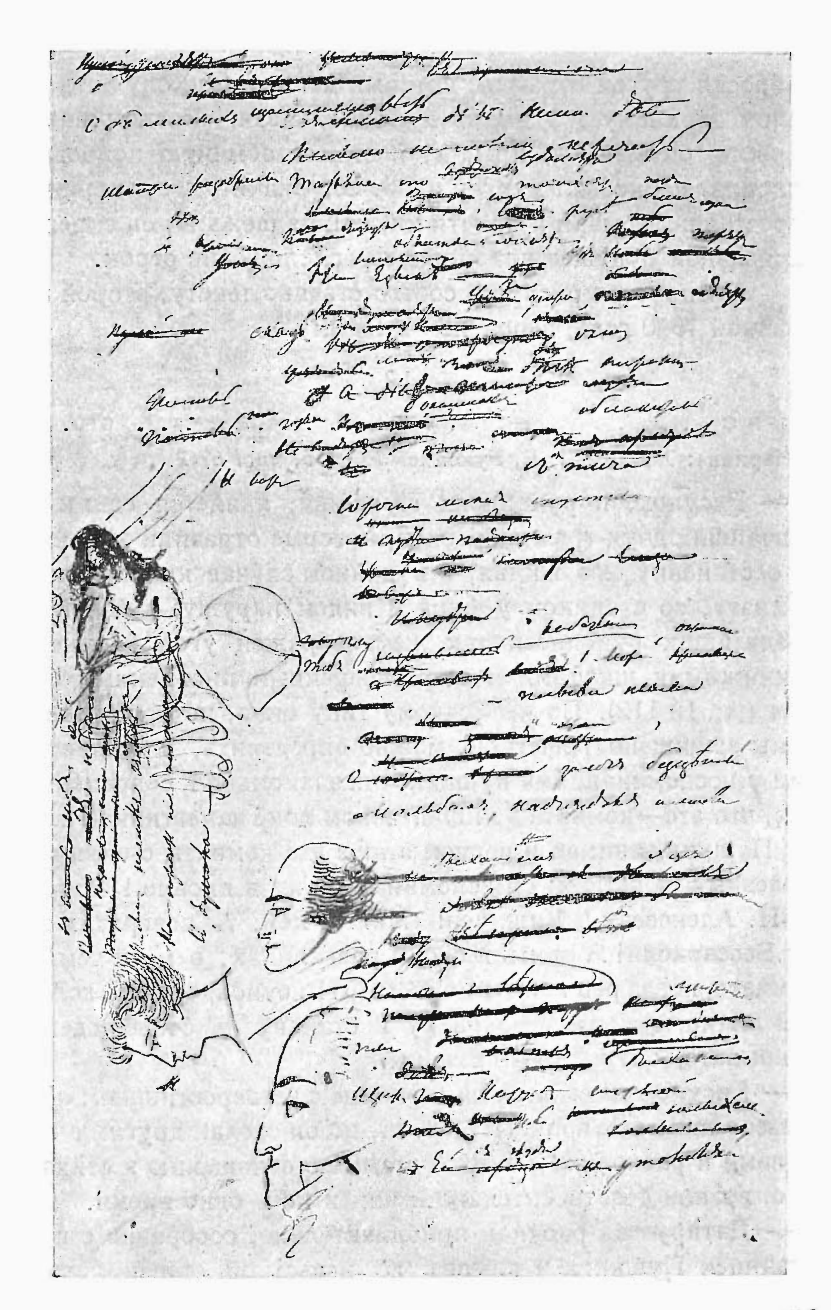
— Датируется рисунок, как и предыдущий, по общей совокупности листов, среди которых он расположен, приблизительно 1819 годом, в Петербурге.

11

Казак и черкес, в профиль; курган со сторожевым постом; река с подплывающей к берегу корягой . . . . стр. 57.

Чернила; 21,5×17 см. Л. Б. Рукопись № 2365, лист 21/2.

— Среди ранней графики пушкинских черновиков эти наброски в «Кавказском пленнике» представляют интерес прямой иллюстративностью своего назначения, нечастой у Пушкина в 20-е годы и по-настоящему развившейся у него только десятилетие спустя, в болдинский и послеболдинский период. Здесь же обе зарисовки являются зрительным воспроизведением текста, его графическим толкованием. Вверху «русский» сопоставлен с черкесом, «хищником», привлачившем на аркане «младого пленника»; внизу изображен сторожевой казак на кургане и подплывший к берегу «тайный враг». В первом рисунке Пушкину превосходно удалось передать черты двух разных национальных типов, с легкостью и меткостью, которые он в подобных же случаях не раз проявлял, напр., в кишиневских набросках (см. №№16, 46). Второй рисунок любопытен тем, как сам Пушкин толкует свои строки: «К брегам причалил тайный враг, — Стрела выходит из колчана...» и т. д. Он изобразил ветвистую корягу, подплывшую к берегу, и меж ее сучьев — лук и колчан, которые держит невидимый, прильнувший к стволу черкес. Следует отметить также и порядок появления набросков; он не прямой, по ходу текста, а обратный. После первого пятистишия, вверху (от «К брегам причалил тайный враг...» — до «Бывало, в светлый Баирам») Пушкин провел разграничительную черту и поверх нее нарисовал оба профиля; затем



набросал другой отрывок, который должен был служить началом верхнему («О чем ты думаешь, казак,—Воспоминаешь прежни битвы...» и пр.), и, поставив обычную концовку-спираль, нарисовал курган и пр. Это значит, что, мысленно переставив отрывки и прочтя их, как надлежало, он скрепил зарисовкой будущее правильное расположение строк.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, второй половиной 1820 года, вероятно—в Крыму.

12

Окно . . . . стр. 61.

Чернила; 9,5×13. Л. Б. Рукопись № 2365, лист 67/2.

— Рисунок, в рукописях Пушкина, является одним из редчайших двух-трех набросков, которые отразили характер и обстановку его жилья, — в данном случае кишиневскую комнату, со столиком у окна и видом наружу; в одной из позднейших рукописей так же изображен угол кабинета, с книжными шкафами и загроможденным письменным столом (см. № 112). По необычному типу окна, которое поверх рамы защищено решеткой, можно определить, в соответствии с воспоминаниями пушкинских знакомцев и современников, что это—комната в кишиневском доме наместника Инзова; Пушкин занимал в первом этаже две комнаты с окнами в железных решетках; он вспоминал о них в письме 1826 года к Н. Алексееву в Кишинев: «Милый мой, ты возвратил меня Бессарабии! Я опять в своих развалинах, в моей темной комнате, перед решетчатым окном...». Рисунок, судя по головной щетке, складному зеркалу и стакану на столе, сделан в комнате, служившей спальней.

— Рисунок находится на странице с четверостишием: «J'ai possedé maitresse honnête» и т. д., но он сделан другими чернилами и расположен вверх ногами по отношению к стихам, т. е. возник безотносительно к ним и не в одно время.

— Датируется рисунок приблизительно, сообразно с пребыванием Пушкина у Инзова (до известной степени этому

соответствует и датировка текста на странице)—октябрем 1820 года или началом 1821 года, в Кишиневе.

13

Профили; нагая женщина под деревом... стр. 65.

Чернила; 15×15 см. Л. Б. Рукопись № 2365, лист 25/1.

— Обнаженная женщина под деревом, опустившая ноги в бассейн, представляет собой пушкинский вариант традиционной «Сусанны в купальне»; рисунок является скорее вольным отражением классических образцов этой темы, нежели точным воспроизведением какой-либо виденной или запомнившейся картины; в Кишиневе, где рисунок был сделан, под рукой у Пушкина едва ли было что-либо соответствующее: картину или гравюру, которая могла бы быть воспроизведена Пушкиным на память, тоже установить не удалось; больше всего набросок кажется похожим на «Вирсавию» Карла Брюллова, однако в кишиневские годы Брюллов лишь начинал, и был Пушкину еще неизвестен; в частности, до «Вирсавии» было далеко и по времени, и по мастерству. Относительное однообразие всех композиций «Сусанны» у старых мастеров искусства может удовлетворительно объяснить как сходные черты пушкинского рисунка, так и несовпадение их с каким-нибудь определенным образом. Среди профилей, окружающих композицию, и, видимо, сделанных вслед за ней, иконографически отождествить можно мужскую голову слева: это — портрет Александра Ипсиланти, встречающегося среди пушкинских зарисовок и в других тетрадях— рукопись № 2366, лист 45/1 (см. № 18). В начале 1821 года, когда был сделан рисунок, внимание Пушкина к Ипсиланти было обострено, так как в эти именно месяцы Ипсиланти с братьями уехал из Кишенева в Яссы (конец февраля), в марте произошла резня в Яссах и начало поднятого Ипсиланти восстания. Письма, заметки и беседы Пушкина в эти и ближайшие месяцы подробно обсуждают события и роль



А. Ипсиланти; на это же время указывает черновик рукописи, где находится профиль.

— Рисунок расположен на нижней части страницы с черновыми строками стихотворения: «Кто видел край, где роскошью природы...». Рисунок находится у набросков, исчерканных Пушкиным, где остались отдельные слова: «Пленяясь ... Долины, волны горы... И хижина, где поздний огнь горит». Сделав рисунок, Пушкин возобновил работу над стихами: в этой группе строк читаем: «И в темноте, как призрак безобразный... —Стоит... верблюд... вкушает отдых празцный».

— Датируется рисунок, соответственно тексту, апрелем 1821 года, в Кишиневе.

14

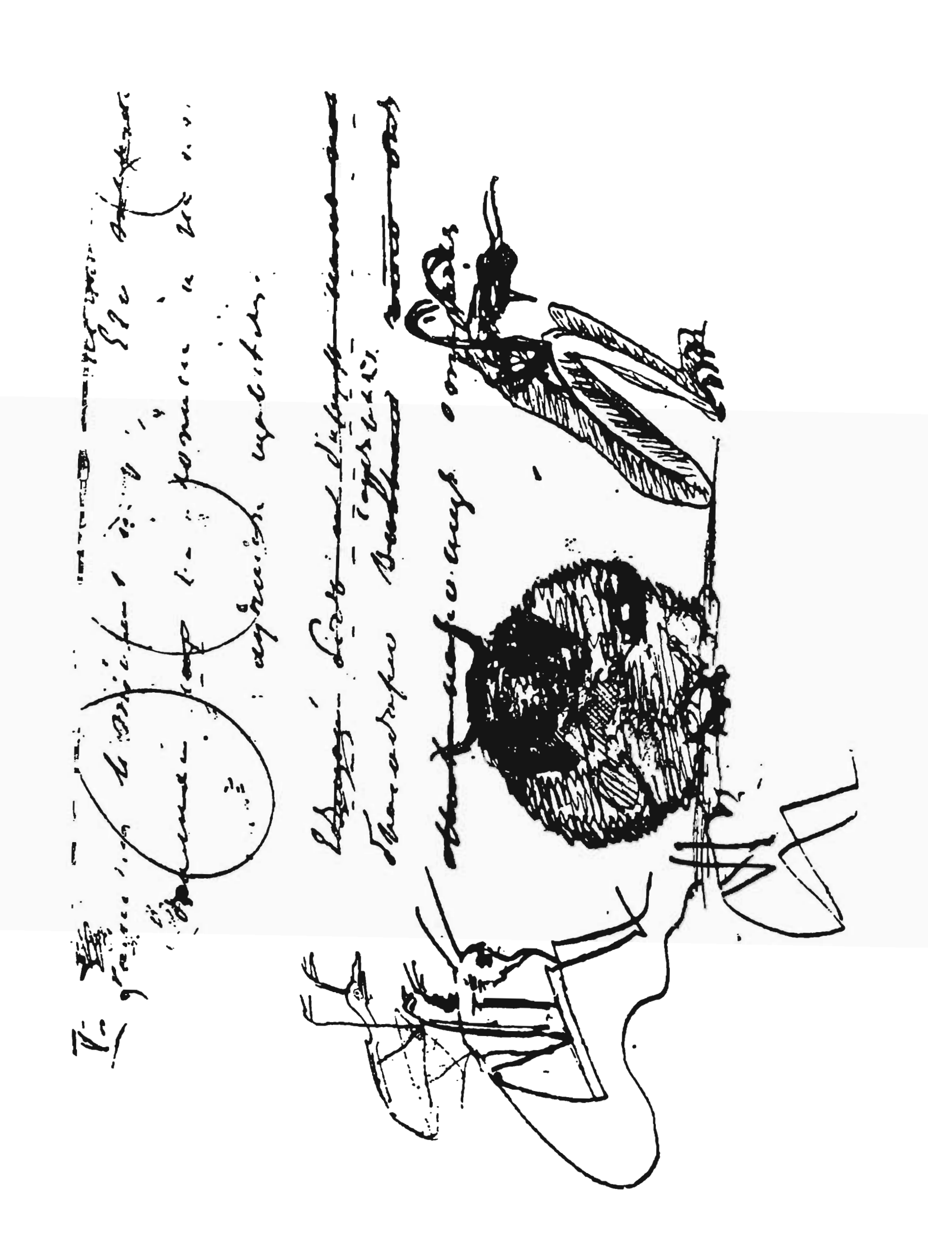
Фигура молдаванина; женщина, протягивающая руки; большая голова мужчины; профили мужские и женские . . . стр. 69.

Чернила; 21,5×17 см. Л. Б. Рукопись № 2365, лист 27/1.

— Рисунок может служить примером одного из самых типических образцов большой графической паузы в пушкинских рукописях, обозначившей два момента: с одной стороны — работу над посланием к Чаадаеву, дававшимся Пушкину туго и кропотливо, с другой—отход в сторону, проявившийся в наброске нового замысла, вытеснившего мысли о первом стихотворении и записанного тут же второпях, сбоку. Собрание фигур и профилей явилось частью «формулой поисков», частью — «формулой перехода» от одной вещи к другой, частью — «формулой окончания», когда, записав план нового произведения, Пушкин, в процессе раздумья над ним, добавил ряд новых графических набросков. Можно отметить, что левая фигура идущего молдаванина и очерк женщины, протягивающей навстречу кому-то руки, появились на листе первыми, во время работы над верхними строчками; перечеркнув эти строчки и бросив, Пушкин стал вокруг

женской фигуры, так, чтобы не повредить ее рисунку, наносить контур большой мужской головы в обратном, нежели обычно у Пушкина, направлении, слева направо; ее проработанность, детализованность, мелкая растушовка свидетельствуют, что остановка была довольно длительной, после чего Пушкин быстро, идя по линии профиля и следуя его выгибу, записал в пяти строчках план новой вещи — программу будущей «Гавриилиады». Что в эту минуту замысел представлялся ему продуманным и установленным и что вещь должна была кончаться еще более кощунственно, нежели в позднейшей редакции, явствует из характерной концовки-спирали, которую Пушкин обычно ставил при завершении работы над произведением, а здесь поместил под программой. Этот первоначальный план, повидимому, рисовал Пушкину будущую «Гавриилиаду» в двух частях: а) бог открывает Гавриилу свою любовь к Марии и посылает его сводником, б) но невинностью Марии уже воспользовался сатана: т.-е. Иисус Христос, именуемый сыном божиим, есть в действительности чортово семя. В окончательной редакции этот простоватый контраст заменен двусмысленной загадкой, богохульным лукавством, в духе французских эротических кощунств XVIII века: Мария принадлежала в один и тот же день Гавриилу, сатане и духу святому, так чей же сын господь бог наш Иисус Христос»? Третья группа рисунков нанесена Пушкиным после того, как спиральная концовка была поставлена под программой: это—ряд профилей, тремя друг в друга врезавшимися очерками мужского, женского и снова мужского лица явно портретного склада,— кого-то из кишиневского окружения Пушкина; затем рисунки стали разрастаться справа налево, задержавшись на большом портрете неизвестного лысого мужчины и закончившись женскими профилями.

— Рисунки находятся в черновых набросках стихотворения «Чаадаеву», у строк: «Но дружбы нет со мной—Напрасно (вижу) я...». Запись плана «Гавриилиады» идет справа вдоль



контура большой головы: «Святой дух призывает Гавриила, открывает ему свою любовь и производит в сводники (далее зачеркнуто: «Гавриил влюбляется»). Сатана и Мария».

— Датируется рисунок, в соответствии с черновиками послания Чаадаеву, 6 апреля 1821 года, в Кишиневе.

15

Кишиневские профили . . . . стр. 73.

Чернила; 20×15 см. Л. Б. Рукопись № 2365, лист 32/2.

— Группа мужских и женских голов, образующих пеструю смесь молдаванских, греческих, еврейских и русских типов, характерную для кишиневских кругов, среди которых вращался Пушкин, носит почти целиком портретный характер; можно предположить с совершенной вероятностью, что, назвав двух-трех виднейших кишиневских «бояр», с которыми общался Пушкин—Варфоломея, Ралли, Балша, Прункула и т. п., а равно их «кукониц»,—мы попадем на изображения этой страницы; однако отождествить их в отдельности нельзя; точному иконографическому определению поддается лишь европейский мужской профиль внизу, сначала неуверенно набросанный справа у отреза страницы, и затем уже со свободной четкостью повторенный под левым столбцом голов. По острому профилю и, особенно, по запоминающейся, выпяченной нижней губе в нем можно узнать губернатора Катакази, у которого собиралось кишиневское общество, и которого Пушкин в этой связи помянул в стихах: «Раззевавшись от обедни — К Катакази еду в дом, — Что за греческие бредни! — Что за греческий содом!» и т. д. (1821). Этот профиль еще раз повторен на листе 33/1. В художественном отношении замечателен женский восточный профиль, в головной шали, над портретной группой справа; едва ли удастся когда-либо определить, кого он изображает; женский профиль в шали, находящийся среди зарисовок рукописи № 2370, лист 6/2 (см. № 49), является, может быть, повторением этого же лица.

— Рисунки расположены по обеим сторонам финала стихотворения «К моей чернильнице»: «И ты, в углу пустом — Осиротев, остынешь» и т. д. Рисунки сделаны, видимо, в то время, когда Пушкин стал вносить поправки в уже перебеленный текст, заменяя в нем отдельные слова и добавив внизу четыре новых стиха; «Иссохшая, пустая — Меж двух его картин...» и т. д.

— Датируется рисунок, по точной пометке Пушкина на самой странице, — 11 апреля 1821 года, в Кишиневе.

16

Карандаш; 21,5×17. Л. Б. Рукопись № 2365, ненумерованная страница между листами 67 и 68.

— П. В. Анненков описывает этот рисунок так: «Под сводами какого-то массивного строения, которое должно принять за паперть церкви, перед большим образом с зажженной лампадой стоит 7 лиц по порядку один за другим, представляя из себя самое странное и дикое смешение национальностей и характеров: именно тут собраны греческий монах, молдаванский боярин, бессарабский мужик, католический поп, якобинец в фригийской шапке и с палкой в руке и проч. Внизу красуется подпись: «12 апреля, день Светлого Воскресения 1821 г.» («Пушкин в Александровскую эпоху», стр. 200). По толкованию Анненкова, эта сцена якобы передает эпизод принятия некого «болгарского архимандрита, пожелавшего сделаться «братом-каменщиком», в состав кишиневской масонской ложи. Однако такое объяснение представляется слишком искусственным: в рисунке есть то, чего не увидел Анненков, ища иллюстрацию к рассказу Липранди о масонах, и нет того, что он в нем обнаружил; С. А. Венгеров более прав, считая зарисовку Пушкина просто сценой в церкви во время пасхальной службы. Эта сцена носит все черты простого бытового изображения, заинтересовавшего Пушкина

разнообразием типов и национальностей, но лишенного и той точной номенклатуры их, которую захотел разглядеть Анненков, и в особенности той специфичности, которую должна была иметь церемония приема в масонство. Облики, переданные Пушкиным с обычной схематичностью, простонародны и несложны,— часть крестится, часть внимательно слушает богослужение, а то изображение, которое Анненков принял за «якобинца в фригийской шапке и с палкой в руке», носит такой же бытовой характер молдаванина в колпаке, как и другие, с той же несложной обрисовкой основных национальных черт. Видимо, Пушкин воспроизвел на память то, что видел, присутствуя в церкви во время пасхального богослужения 12 апреля 1821 года. Тем же числом помечено, кстати сказать, и известное десятистишие: «Христос воскрес, моя Ревекка...».

— Рисунок находится на листе один, без текста, кроме даты, поставленной чернилами, вероятно — несколько позднее.

— Датируется рисунок, соответственно пушкинской отметке, 12 апреля 1821 года, в Кишиневе.

17

Горы, хижина, дерево, лошадь; всадник в романтическом одеянии, верхом; две фигуры в шутовском наряде; профиль юноши; портрет кн. А. А. Шаховского с ослиными ушами . . . . стр. 81.

Чернила; 14×17 см. К. Б. Рукопись № 2365, лист 35/1.

— Рисунок состоит из двух групп набросков: первые являются своего рода иллюстрацией к черновику неоконченной шуточной поэмы: «В Юрзуфе бедный Мусульман...», и изображают карикатурно схематический вид Крыма; они соответствуют строчкам, которыми начинается смежная левая страница 36/2: «...не шел он, а летел.—Зато в обратный путь—Пустился по горам, едва-едва шагая,—И скоро стал искать, совсем изнемогая,—Местечко, где бы отдохнуть. По

[illegible]

счастью, на конце долины — Он видит ручеек... Добрел до берегов—И лег в тени ветвей...» и т. д. Вторую группу составляют две комедийные фигуры шутов в театральных костюмах, сделанные применительно к позам верховой езды, и в противоположность им — очерк романтического рыцаря на скачущей лошади; под ним — профильное изображение мужчины с ослиными ушами. Этот профиль портретен: по характерному крючковатому носу, морщинистому лбу, лысине и назад втянутому подбородку легко узнать кн. А. А. Шаховского, главного поставщика комедий для русской сцены начала XIX века. Таким его изображали неоднократно портреты той поры. Пушкину не к чему было искажать нарочито его черты, — Шаховской был на редкость безобразен в жизни; рисунок точно передал схему основных особенностей лица; добавление было сделано только в виде ослиных ушей—авторские комментарии к изображенной личности. Вся эта вторая группа набросков связана с находящимся на той же странице черновиком послания к Вяземскому: «Язвительный поэт, остряк замысловатый — [И смелой вольностью] и шутками богатый — Щастливый В —, завидую тебе. — Ты право получил, благодаря судьбе, — Смеяться весело над злобою ревнивой, — Невежество разить Анафемой игривой». Связь набросков с мыслями послания носит явственный характер: абрис благородного рыцаря — знатность и богатство Вяземского; театральные шуты — его острячество; это же, видимо, составило переход к сопоставлению с Шаховским: тоже князь, тоже писатель, тоже остряк, но — с ослиными ушами. Эта уничижительная подробность проясняет истинное отношение Пушкина к Шаховскому, которое в его литературных высказываниях носит колеблющийся, вернее—двусмысленный, характер: с одной стороны — «Но кто глупей из тройки злой? — Шишков, Шихматов, Шаховской!», с другой — «там вывел колкий Шаховской — своих комедий шумный рой», а посередине — неопределенность заметки: «Мои мысли о Шаховском».

— Обе группы рисунков находятся на нижней половине страницы, под строчками послания к Вяземскому. Обе группы, видимо, были нанесены раздельно, друг на друга, во время работы над относящимися к ним черновиками.

— Датируются рисунки, соответственно текстам обоих черновиков, приблизительно апрелем — маем 1821 года, в Кишиневе.

18

Голова Александра Ипсиланти; профили Марата, Занда, Лувеля; фигура св. Ольги; профили молдаван . . . . . . стр. 85.

Чернила; 21, 5×17 см. Л. Б. Рукопись № 2365, лист 45/1.

— Рисунок, представляющий собой одну из пушкинских больших графических «пауз», образующих переход от одной темы к другой, интересен собранием портретов исторических лиц, которые занимали молодого Пушкина своею национально-повстанческой или революционно-террористической ролью. Все они похожи и распознаваемы. Два профиля снабжены самим Пушкиным иностранными подписями, едва ли не имитирующими факсимильную манеру оригиналов, — Занда и Марата. Профиль Марата в головном фуляре с торчащими вверх концами сделан дважды и дался Пушкину не сразу; он поставил подпись «Marat» под левым, наиболее сходным портретом; профиль Занда, юноши с детским лицом и длинными мягкими волосами, воспроизведенный на память по общеизвестным картинкам того времени, вышел легко и сразу. Третье изображение — мужской полуфигуры, в фас, с заостренным лицом и торчащими на висках вверх волосами — представляет собой портрет убийцы герцога Беррийского, — Лувеля, сыгравшего не последнюю роль и в изгнанничестве Пушкина, который показывал, как известно, в театре разным персонам изображение Лувеля с надписью — вероятно, собственноручной: «урок царям»; подробная разработанность этого наброска свидетельствует, что Пушкин хорошо запом-

[illegible]

[illegible]

[illegible]

нил гравюру, которую оплатил такой дорогой ценой, — в самом деле, в основе рисунка лежит, видимо, гравюра 1820 года: «Черты злодея Лувеля», образец которой был на пушкинской выставке 1899 года в Москве. Четвертым портретом, набросанным среди текста также в фас, является голова Александра Ипсиланти, сделанная быстрым и непринужденным очерком; та же голова, в профиль, была нарисована несколько раньше, на листе 25/1 рукописи (см. № 13). Данное изображение вождя греческого восстания связано с зенитом пушкинского увлечения им: в мае 1821 года черновик письма к В. Л. Давыдову, среди обширного описания восстания и действий Ипсиланти, содержит патетическую характеристику героя: «Первый шаг Ипсиланти прекрасен и блистателен! Он щастливо начал. — 28 лет, оторванная рука, цель великодушная! Отныне и мертвый, или победитель, он принадлежит истории—завидная участь...». Три других портрета связаны с темой знаменитого «Кинжала», нанесенного на бумагу в июне того же, 1821 года и давшего в своих строках прямую или метафорическую характеристику Марату («Апостол гибельный! Усталому Аиду...» и т. д.), Занду («О, юный праведник, избранник роковой, — о Занд...» и пр.), Лувелю (его кинжалу): «... Свершитель ты проклятий и надежд, — Ты кроешься под сенью трона — Под блеском праздничных одежд...»). Однако к текстам, находящимся на странице, эти зарисовки отношения не имеют и вызваны боковым течением ассоциаций.

— Рисунки находятся на странице с черновыми набросками разнохарактерного порядка. Возникновение рисунков связано с двумя текстами, имеющимися в середине страницы. Верхняя строчка начатого и брошенного письма: «Votre lettre est arrivée fort à propos, j'en avai besoin...», появилась, видимо, на листе раньше всего прочего и нанесена независимо от остального; об этом говорит и иной, выцветший, порыжевший цвет чернил. Во вторую очередь появилась запись программы «Братьев-разбойников», зафиксировавшая в

четырех частях первоначальный замысел Пушкина. Затем были сделаны две записи, вызвавшие разрастание рисунков: первая запись двустишия («Одна черта руки моей — И ты довольна, друг мой нежный...») дала, в качестве графической паузы, изображения, набросанные поверх программы «Братьев-разбойников»: портрет Ипсиланти, два молдаванских профиля слева и верхний ряд голов, сделанных в фас и представляющих собой игру пера: лицо составляется из двух соединенных профилей. Вторая запись новой программы: «Ольга в Византии — Игорь и Ольга — Но...», вызвала сбоку очерк фигуры кн. Ольги и разрослась слева направо серией нижних портретов Лувеля, Марата, Занда. Этот ряд изображений террористов свидетельствует своей сконцентрированностью на небольшом участке листа, что после записи второй программы у Пушкина появился замысел третьего произведения, тему которого он не записал или не счел нужным записать словами, — видимо, это была тема «Кинжала».

— Датируются рисунки, соответственно вышесказанному, приблизительно маем — июнем 1821 года, в Кишиневе.

19

Французский экс-офицер г. Дегильи . . . . стр. 89.

Чернила; 21,5×17 см. Л. Б. Рукопись № 2365, лист 41/1.

— Карикатура на M-r Deguilly, ex-officier françois, — единственный сохранившийся образец пушкинского рисунка, имевшего публичное назначение и связанного с определенным происшествием. Пушкин, несомненно, широко использовал свою карикатуру в кишиневском обществе, как и все, что было связано с этим эпизодом. Недаром текст письма Пушкина к Дегильи — бывшему французскому офицеру, отказавшемуся драться с Пушкиным на дуэли и вмешавшему в это дело жену и кишиневские власти, — сохранился в дословной передаче Н. С. Алексеева, кишиневского приятеля Пушкина, точно запомнившего или переписавшего «неслыханно презритель-



ный и дерзкий» (П. В. Анненков) текст пушкинского послания, поразившего чиновный Кишинев. Сам Пушкин явственно придавал инциденту незаурядное значение в летописи своих бретерств: не довольствуясь отправкой и разглашением письма, он счел нужным переписать его начало в свой кишиневский дневник 1821 года («6 июня. Написал следующую записку: «Avis à M-r Deguilly ex-officier françois. Il ne suffit pas d'être...» и т. д.) и кроме того закрепить унижение трусливого противника карикатурой. Ее размер и тщательная вырисованность также свидетельствуют о публичном назначении, равно как старательно сочиненная легенда, нанесенная, как это делалось в гравюрах эпохи, под чертой, отделяющей карикатуру от текста: Ma femme!.. ma culotte!.. et mon duel donc... ah, ma foi, qu'elle s'en tire, comme elle voudra, puisque c'est elle qui porte culotte...». Эти черты свидетельствуют, что Пушкин хотел сделать, не в обычный пример, традиционную сатирическую картинку, на манер популярных и в России бытовых карикатур английских рисовальщиков-граверов, любивших также пускать в ход, для передачи унизительной растерянности, обнаженный зад из-под укороченной, взлетевшей рубашки, растопыренные пальцы рук, дыбом вставшие волосы и т. п. В лицейских карикатурах это получило более упрощенный вид, свойственный и данному рисунку Пушкина. Очерк лица Дегильи, видимо, похож, — такова же более тщательно сделанная портретная зарисовка с Дегильи, находящаяся на листе 61/2 (см. № 20).

— Рисунок занимает один всю страницу тетради, что характерно для назначения, которое давал ему Пушкин. Кроме легенды, никаких других текстов нет, хотя бы и позднейшего происхождения; этот лист Пушкин берег в том виде, как он был сделан.

— Датируется рисунок днями эпизода с Дегильи: 4—6 июня 1821 года, в Кишиневе.



20

Стол с письмом и чернильницей; женские и мужские профили, срединих карандашный портрет Дегильи; женские ножки; скрещенные рапиры. . . . . стр. 93.

Карандаш и чернила; 13×17 см. Л. Б. Рукопись № 2365, лист 61/1.

— Скопление набросков, сделанных карандашом и чернилами, интересно преимущественно двумя подробностями, связанными с пресловутой историей несостоявшейся дуэли с «французским экс-офицером г. Дегильи», которому Пушкин послал оскорбительное письмо и посвятил такую же карикатуру (см. № 19). На данном рисунке, в центре карандашных изображений, мы встречаем тщательно прорисованный профиль Дегильи, но уже не в карикатурном, а в портретном виде, с точно переданной, и характерной, видимо, для Дегильи, плоской и длинной линией лба, носа и подбородка, с выступающей нижней губой. Слева, у края страницы две скрещенных рапиры,— в явной связи с той «foutu duel au sabre», о которой говорит Пушкин в письме к Дегильи. Не все рисунки были нанесены на страницу одновременно. Группа карандашных профилей — пять мужских и три женских — была сделана раньше, нежели чернильные наброски стола с письмом, женских голов в чепце, ножек: чернильные зарисовки легли уже поверх карандашных позднее, пересекая и скрывая их,—во время работы Пушкина над программой «Поэмы»: «Вечером девица плачет, приговаривает—молодежь готовится отплыть. Есаул — где-то наш атаман — они плывут и поют...» и т. д.

— Рисунки находятся под программой, в нижней половине страницы. Можно отметить одну деталь: женская ножка на подставке стола и тут же, рядом, набросанная пером женская полуфигура устанавливают связь этих изображений с лежащим на столе письмом к Пушкину, или от Пушкина — некой женской особе.



— Датируются обе группы набросков — карандашная соответственно эпизоду с Дегильи, чернильная—соответственно программе «Поэмы»,—одним и тем же временем, приблизительно июнем 1821 года, в Кишиневе.

21

Чорт, греющий ноги у огня; танцующие черти; ведьмы верхом на метле. . . . стр. 101.

Чернила; 21,5×17 см. Л. Б. Рукопись № 2365, лист 50/2.

— Анненков пишет об этого рода пушкинских рисунках: «... Здесь именно [в Кишиневе] является впервые тот цикл художественных шалостей, которому французы дают название diablеries — чертовщина. Этот род изображений отличается у Пушкина, однакоже, совсем не шуткой: некоторые эскизы обнаруживают такую дикую изобретательность, такое горячечное, свирепое состояние фантазии, что приобретают просто значение симптомов какой-то душевной болезни, несомненно завладевшей их рисовальщиком» («Пушкин в Александровскую эпоху», стр. 174). Описав три рисунка, в том числе данный лист 50/2 и более поздний лист 42/1 рукописи 2369 (см. № 42), Анненков еще раз повторяет: «... для того, чтобы подолгу останавливаться на производстве этого цикла фантастических изображений, надо было находиться в особенном нравственном и патологическом состоянии». Однако эти высказывания больше характерны для впечатления, которое пушкинские «сатанинские» композиции производили в 1870-х годах, когда писал Анненков, нежели для действительного существа рисунков. Сам Анненков, противореча себе, дальше указывает на их связь с фрагментами «большой политической и общественной сатиры, которая и начинается в среде их, как в своем настоящем источнике», и приводит известные отрывки («Так вот детей земных изгнанье...», «Сегодня бал у сатаны...» и пр.), которые он именует «обломками стихов, вырванных нами из хаоса (и то с великим усилием) ее перемаранных строчек». В самом деле, труд-



но разглядеть и вычитать горячечное состояние фантазии в этих рисунках, легко сделанных, скорее забавляющихся, нежели серьезничающих, во всяком случае — всласть играющих всякого рода атрибутами, положенными чертям и ведьмам по званию, — закорючками хвостов, извивами рогов, волосами, стоящими дыбом, и т. д. Пушкин обыгрывает все это с усмешкой и жалом, находящимися в совершенном согласии со складом тождественных стихотворных отрывков. Вообще, иллюстрационный характер «бесовских набросков» представляется несомненным; это — зрительные начертания словесных образцов, но, как всегда у Пушкина, данные частью в прямой, частью в побочной связи с его писаниями. В графическом отношении рисунки этого листа можно назвать почти виртуозными: выразительность поз, их лукавая детскость, скупость средств, которые применяет Пушкин, особенно в игре одними линиями, выдают настоящую и легкую изобретательность, заражающую зрителя желанием попробовать самому такие с виду простые и увлекательные приемы; но первый же опыт показывает, что эта незатейливость обманчива и что пушкинскими очерками водила рука настоящего мастера графики. Пушкин сам полюбил эту игру в diableries: таких однолинейных чортиков мы встретим на страницах его черновиков и позднее, через несколько лет, и в Одессе, и после окончания ссылки и возвращения в Москву (см. №№ 25, 42 и др.).

— Датируется рисунок, соответственно своему положению в рукописи № 2365, 1821 годом, в Кишиневе.

22

Автопортрет; голова юноши . . . . стр. 105.

Чернила; 8×3,5. Беловая рукопись «Кавказского пленника» Пушкинского Дома. Лист 6/1.

— Рисунок представляет интерес как один из самых ранних среди сохранившихся автопортретов пушкинских рукописей. Многочисленные автопортреты 1823 года варьируют



и разрабатывают именно этот тип. Любопытен рисунок и первым графическим проявлением связи, которую Пушкин устанавливает между собой и своими героями: автопортрет сделан у строк: «Но русской — жизни молодой — Давно утратил сладострастье. — Не мог он сердцем отвечать — Любви младенческой, открытой...» и т. д.

— Рисунок находится на нижней половине страницы, на ее левом поле и сделан во время внесения Пушкиным поправок в текст этой страницы.

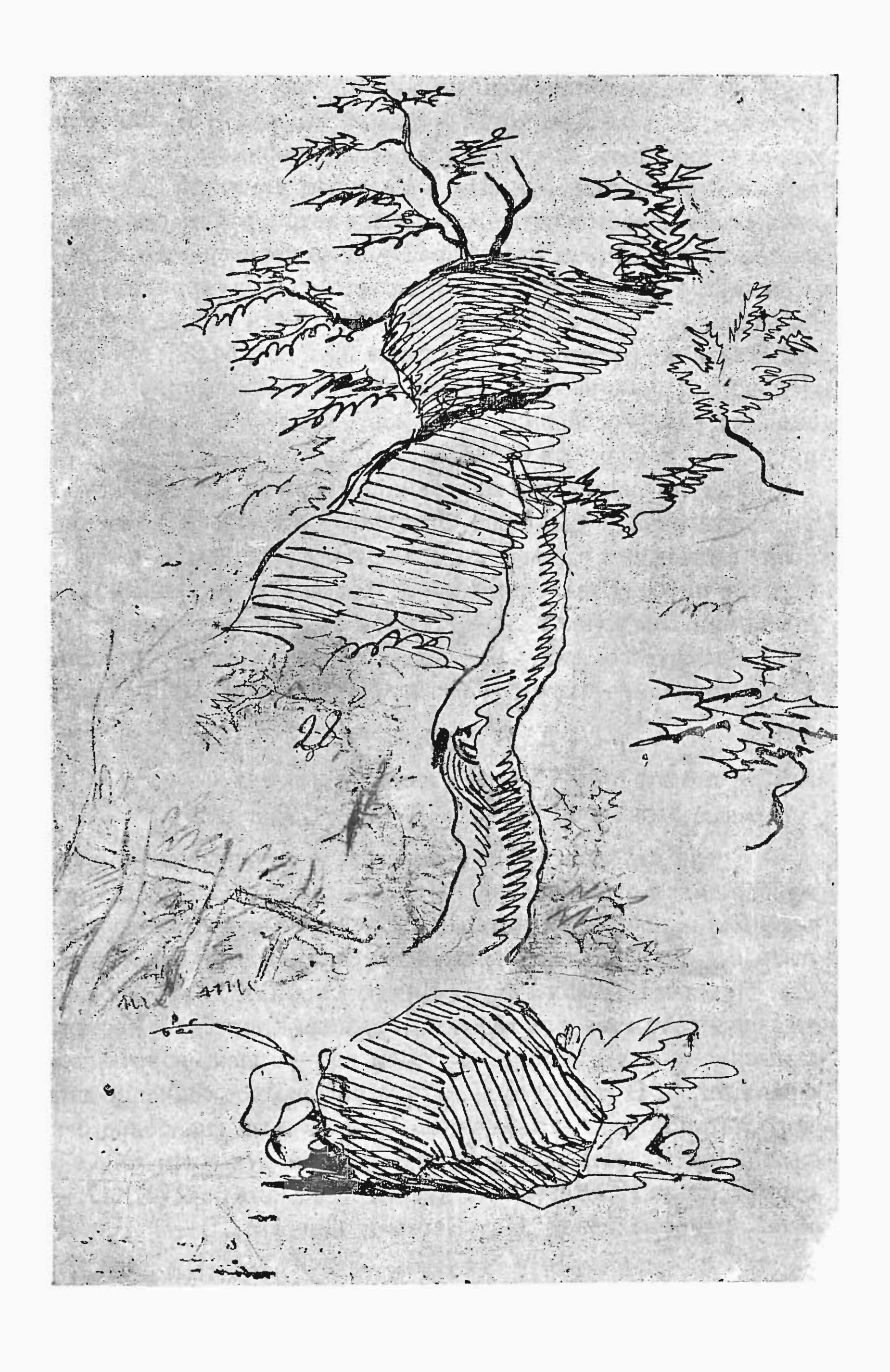
— Датируется рисунок, соответственно беловому тексту поэмы, имеющему уже посвящение Н. Н. Раевскому, — второй половиной 1821 года, или, если считать, что поправки внесены перед отправкой поэмы Гнедичу для печати, — апрелем 1822 года, в Кишиневе.

23

Два автопортрета; мужские профили . . . . стр. 109.

Чернила; 10×19 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 9/2.

— Среди данной группы набросков — два незакончены: рисунок над большим портретом пожилого мужчины, слева, и рисунок между этим профилем и очерком юношеской головы, в высоком, подпирающем подбородок воротнике; этот второй, неоконченный, набросок зачеркнут; Пушкин не только бросил, но и заштриховал его; однако все же можно разобрать, что это было началом автопортрета; о том свидетельствуют и оставшиеся нетронутыми бакенбарды. Законченными автопортретами являются оба профиля, находящиеся в правой части страницы: а) кудрявый юноша в стоячем воротничке и б) лысый человек, нарисованный наискось, перпендикулярно к стихотворению. Повидимому, появление на странице автопортретов шло в следующем порядке, вызванном внутренним развертыванием образов: профиль облысевшего старика слева побудил Пушкина начать рядом такой же (неоконченный) собственный портрет, затем — по контра-


28

сту — он сделал омоложенный автопортрет недавних лет, в виде юноши («Те дни, когда в садах Лицея...»); и, наконец, снова вернувшись к сопоставлению со стариком, он изобразил себя обрюзгшим, лысым Пушкиным каких-то будущих, зрелых лет. Необычность этого лысого автопортрета подчеркивается и положением наброска: Пушкин перевернул тетрадь, и, поверх оконченных строк, стал чертить полукарикатурно-полусерьезно свой стариковский облик. Есть еще один вариант в этой же рукописи, — на листе 26/2 (см. № 32); профиль молодого Пушкина в высоком воротнике повторяется несколько раз,— особенно см. № 2369, лист 27/2; таков же — лист 37/1, и т. п. (см. №№ 33, 41).

— Рисунок находится на странице с черновиками XVI строфы главы первой «Евгения Онегина» и сделан в конце ее, после финальных строк с таким их расположением: «Онегин... бросает пир одушевленный...— И тот пирог нетленный... — Меж ананасом золотым... — И сыром лимбургским живым...».

— Датируется рисунок, соответственно тексту, приблизительно маем — июлем 1823 года, в Кишиневе или Одессе.

24

Автопортрет в черном фуляре . . стр. 113.

Чернила; 5×4 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 17/2.

— Среди автопортретов этой поры, и в частности — среди находящихся в ранних черновиках «Евгения Онегина», этот рисунок наиболее значителен по тщательности портретной проработки и, видимо, по сходству с действительным обликом Пушкина 1820-х годов. Линия профиля дана особенно тщательно, так же, как точно изображена прическа и костюм, с мысиками воротничков, фуляром вокруг шеи, воротником фрака и т. п. В этом смысле, иконографическое значение данного автопортрета несомненно. Аналогичный, но более беглый набросок есть на листе 36/1 той же рукописи (XXVII строфа, глава II, «Евгений Онегин») и на листе 36/2 (XXIX — XXX строфы, глава II, «Евгений Онегин»).



— Рисунок связан с началом работы над строфой XV главы первой «Евгения Онегина». Написав: «В то время я с ним подружился,—Мне нравились его черты», Пушкин, зачеркнув первую строку, нанес на левое поле страницы вариант: «Приличий света свергнув бремя,—Как он, отстав от суеты,—С ним подружился я в то время...» и внизу нарисовал автопортрет.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, июнем — июлем 1823 года, в Кишиневе или Одессе.

25

Бесы и ведьма . . . . стр. 117.

Чернила; 16×18,5 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 18/1.

— Рисунок составлен тремя частями: непосредственно у текста, слева—гора со сквозным ходом; под ним, после росчерка-виньетки, обозначившей окончание строфы, нанесены два очерка танцующих бесов; справа от них — летящая на помеле ведьма, еще правее—другая. Под этой группой сделан основной рисунок: сидящий большой бес, слева, и белая бесовская фигура, справа; между ними, из расселины, сквозь затушеванный адский воздух, — взлетающие вверх фигуры ведьм. Композиция является вариантом «бесовских график» Пушкина того же типа, что и набросок № 2370, лист 56/1 (см. № 54).

— Рисунок связан с окончанием работы над строфой XVI главы первой «Евгения Онегина», где поиски редакции последних пяти строк («Сперва Онегина язык — Меня смущал, но я привык — К его язвительному спору — И к шутке с желчью пополам — И к злости мрачных эпиграмм») были для Пушкина очень трудны, как о том свидетельствует черновик, со сплошь зачеркнутыми одиннадцатью строками, в которых осталось лишь: «... привык... его язвительному спору... И желчи эпиграмм... И шутке желчью пополам...». Ассоциативная связь этих строк с бесовским рисунком ясна.

Увидим

Казнь

Когда

Когда пред

— Датируется рисунок, соответственно тексту, июнем—июлем 1823 года, в Кишиневе или Одессе.

26

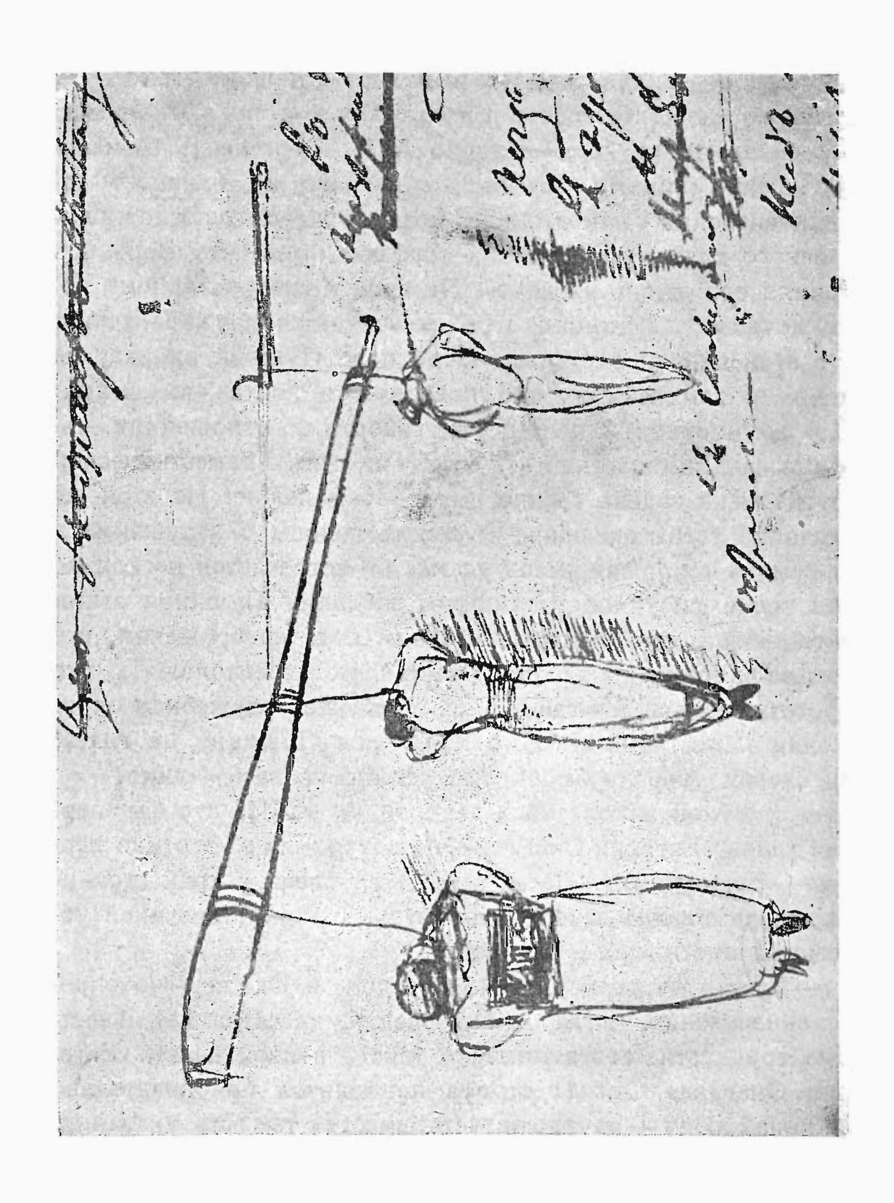
Профиль Е. К. Воронцовой и М. С. Воронцова; мужская голова с надутыми щеками . . . . стр. 121.

Чернила; 13×8 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 11/1.

— В одесских черновиках пушкинских рукописей тянутся две сюиты женских обликов: одна варьирует изображение, впервые появляющееся на листе 12/2 рукописи № 2369, другая — портрет женщины, открывающий длинный ряд зарисовок наброском на данной странице 11/1. Первую группу можно как будто отождествить с Амалией Ризнич (см. № 27 и сл.). Вторую счел нужным специально отметить Анненков, говоря о тех трех женщинах, которых Пушкин любил в Одессе: «... Несмотря однакоже на память, оставленную обоими этими, теперь уже почти мифическими, лицами в душе Пушкина, предания той эпохи упоминают еще о третьей женщине, превосходившей всех других по власти, с которой управляла мыслью и существованием поэта. Пушкин нигде о ней не упоминает, как бы желая сохранить про одного себя тайну этой любви. Она обнаруживается у него только многочисленными профилями прекрасной женской головы, спокойного, благородного, величавого типа, которые идут почти по всем его бумагам из одесского периода жизни». Это означает, что Анненков узнавал и умел выделить среди пушкинских портретных набросков изображение Елисаветы Ксавериевны Воронцовой, которая была еще жива в 1874 году, когда он писал эти строчки; это обязывало его к иносказаниям. Узнать ее в круге профилей в самом деле нетрудно; Пушкин воспроизводил ее черты с настойчивостью и вниманием, которых у него больше не встретишь. Воронцовский след — самый длинный в его иконографии: длиннее только серия изображений самого себя. Сопоставление с официальной иконографией



Е. К. Воронцовой, многочисленными ее портретами, принадлежащими кисти больших художников, показывает, что Пушкин, как всегда, взял в основу своей интерпретации милого ему облика главную черту строения ее лица, — тонкую удлиненность всех линий, образующих единое и плавное течение, подчеркнутое неотрывающимся от бумаги штрихом. Этой формуле ее изображений Пушкин уже не изменял. Он потом углублялся в детали, кое-что откидывал, кое-что добавлял, но всегда в пределах этого впервые закрепленного впечатления (см. №№ 38, 41, 43, 47). Оно, в самом деле, говорит не о красоте Воронцовой, но о ее прелести; видимо, так было на самом деле; таковы же свидетельства ее больших портретов и воспоминания современников. Вигель пишет: «Ей было уже за тридцать лет, а она имела все права казаться еще самою молоденькою. Со врожденным польским легкомыслием и кокетством желала она нравиться, и никто лучше ее в этом не успевал. Молода она была душою, молода и наружностью. В ней не было того, что называют красотою; но быстрый, нежный взгляд ее миленьких, небольших глаз пронзал насквозь; улыбка ее уст, которой подобной я не видел, казалось, так и призывает поцелуи». Рядом с ней, но более бегло, вторым планом, Пушкин набросал мужской профиль. Анненков, по тем же причинам, не упоминает о нем вовсе; но он встречается в этих тетрадях не реже, чем портреты Воронцовой, и узнать его столь же нетрудно: это — изображение ее мужа, наместника края, пушкинского начальника и потом гонителя, «полумилорда», «лорда Мидаса» и т. д., — М. С. Воронцова. Пушкин повторяет его с такой же настойчивостью, как и ее, — и притом не карикатуря; это надо отметить: он вглядывался в его черты с пристальностью, которая свидетельствует о мучительном внимании и сама по себе исключает легкую издевку. Таков, в самом деле, весь ряд профилей Воронцова на листах 13/2, 24/2, 42/1, 49/2 и др. Не прибегая к искажениям, серьезно, Пушкин извлекает из-под внешнего лоска вельможного англофила какой-



то звериный оскал, черты грубости, жестокости, ограниченности. То, что он потом выразил в письмах из Одессы (напр.: «Воронцов—вандал, придворный хам и мелкий эгоист. Он видел во мне коллежского секретаря, а я, признаюсь, думаю о себе что-то другое»,—письмо А. И. Тургеневу, 14 июля 1824 года), видимо, началось с первого же близкого соприкосновения с наместником, хотя на радостях после кишиневского сидения Пушкин и сообщал было, что Воронцов принял его «очень ласково». Переход к «непристойному неуважению» последовал быстро. Во всяком случае характерно, что этой первой зарисовки Воронцова Пушкин ни разу не менял в дальнейшем; она повторяется почти как штамп; весь же рисунок, в целом, уже говорит об отношениях, которые начали складываться между поэтом и наместнической четой: жена задела сердце, муж — самолюбие. На этой же странице есть еще очерк мужской головы с вздувшимися щеками и топорщащимися усами; он встречается несколько раз среди рисунков и, видимо, забавлял Пушкина этими смешными подробностями; «бравый вид» изображения, его военно-чиновничий характер заставляют предположить, что прототип находился где-нибудь в младшем служебном окружении наместника и часто попадался Пушкину на глаза: он сделан уверенно и быстро, можно сказать — лихо.

— Рисунок находится в черновиках XXIII строфы первой главы «Евгения Онегина» («Изображу ль в картине верной — Уединенный кабинет...» и т. д.), слева, у края страницы, возле сплошь зачеркнутых строк с характеристикой убранства онегинского кабинета.

— Датируется рисунок 1823 годом, в Одессе,—но определение месяца, когда он был сделан, представляет известные трудности: соответственно тексту первой главы «Евгения Онегина», XXIII строфа приходится приблизительно на конец июля — начало августа; вместе с тем есть указания, что Е. К. Воронцову Пушкин мог увидеть не ранее середины сентября, когда она приехала в Одессу из Белой Церкви.

Следовательно, одно из двух: либо XXIII строфа была набросана позднее, не в порядке нумерации (16 августа помечена уже XXXIII строфа),—что при пушкинском способе работы над «Евгением Онегином» отнюдь не исключено; либо Е. К. Воронцова наезжала в Одессу к мужу в период июля — августа 1823 года, еще до окончательного своего переезда в сентябре.

27

Женский профиль,—предположительно, портрет Амалии Ризнич; начатый профиль женщины . . . . стр. 125.

Чернила; 11×5,5 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 12/2.

— Портретный набросок молодой женщины, с южным профилем, большими черными глазами и тяжелой копной уложенных в модную прическу волос, представляет капитальный интерес. Это начало второй из двух больших серий женских обликов одесского периода; первая связана с зарисовкой, начинающейся на странице 11/1 (см. № 26). У профиля, находящегося на нашем листе, есть еще своя черновая проба, она сделана страницей раньше (12/1), где встречается впервые, среди нагромождения разных лиц. Далее этот женский образ повторяется в ряде листов: 13/1, 20/1, 30/2, 33/2 (см. №№ 28, 29, 35, 36); наконец, спустя несколько лет он появляется в последний раз в рукописи № 2369, на листе 43/1, в соединении с пушкинским автопортретом (см. № 60). Кого изобразил здесь Пушкин? Вот данные для отождествления: профиль впервые появляется в одесской рукописи летом 1823 года; весь ряд его повторений проходит по пушкинским черновикам в период летних и осенних месяцев того же года; он замыкается в одесской рукописи наброском, сделанным поздней осенью 1823 года; наконец, в последний раз он встречается через три года, летом 1826 года, среди черновиков Михайловского. Уже эта общая хронологическая схема подсказывает решение. Она, в самом деле, устойчиво совпадает



с основными моментами взаимоотношений Пушкина с женщиной, занимающей одно из самых первых мест в сердечной биографии поэта, с центральной фигурой раннеодесского периода — Амалией Ризнич. Более подробное рассмотрение данных подкрепляет это предположение. В самом деле: первый из набросков, рисунок данного листа, находится в черновиках XXVI строфы первой главы «Евгения Онегина»; она датируется приблизительно концом июля — началом августа 1823 года; это — время знакомства Пушкина, переехавшего в Одессу из Кишинева в первых числах июля, с Амалией Ризнич и начало его увлечения ею. На листе 30/2 (см. № 35) пред нами те же профили в соединении с утаенным от печати признанием любовных мук: «Какие чувства ни кипели — В его измученной груди? — Давно ль, надолго ль присмирели? — Проснутся, только погоди...» и т. д. (XVII строфа второй главы «Евгения Онегина»); а через две страницы последние наброски ее облика (см. № 36) в одесской рукописи, в черновиках XX строфы той же главы «Евгения Онегина»: «Так, он любил, как в наши лета — Уже не любят, как одна—Безумная душа поэта — Еще любить осуждена — Всегда, везде одно мечтанье — Один предмет, одно желанье — Одна печаль, одна любовь — Потоки слез и слезы вновь»; это было написано и нарисовано в ноябре 1823 года — в пору кризиса отношений с Ризнич и обретения спасения в виде начала новой любви — к Е. К. Воронцовой, чьи облики начинают с этой поры повторяться в рукописях с такой же настойчивостью. Наконец, заключительный профиль появляется в Михайловском среди черновиков XXVI строфы пятой главы «Евгения Онегина»: это, приблизительно, летние месяцы 1826 года; но на июль 1826 года приходится знаменитая элегия на смерть Ризнич: «Под небом голубым страны своей родной», названная Пушкиным, по времени написания: «29 июля 1826»; а под нею в рукописи стоит известная помета: «Усл. о см. 25», рассматриваемая всеми исследователями как обозначение даты, когда до Пушкина дошла весть о кончине Ризнич за границей.



Наличие портрета в XXVI строфе еще более подкрепляет точку зрения тех, которые видят в помете дату: 25 июля 1826 года. Сохранившиеся описания наружности Амалии Ризнич не расходятся с предлагаемой атрибуцией: у Н. М. Зеленецкого, на основании показаний одесских старожилов, говорится: «Полунемка и полуитальянка, с примесью, быть может, и еврейского в крови, г-жа Ризнич была молода, высока ростом, стройна и необыкновенно красива. Особенно привлекательны были ее пламенные очи, шея удивительной формы и белизны, и черная коса более двух аршин длиной. Только ступни у нее были слишком велики... Она ходила в мужской шляпе и одевалась в наряд полуамазонки...» Относительно южного происхождения Амалии Ризнич есть и более категорическое утверждение со слов ее мужа И. Ризнича, в передаче проф. Сречковича: Амалия была итальянкой. Но существует одна специфическая примета, оставленная самим Пушкиным и характеризующая подробность облика А. Ризнич: в воспоминаниях Липранди приведена строчка недошедшего до нас одесского стихотворения Пушкина: «... Мадам Ризнич с римским носом...». Здесь явно подчеркнута особенность лица, находившаяся, видимо, в некоторой диспропорции с остальными чертами; однако именно это как нельзя более соответствует всем пушкинским зарисовкам, в особенности — начальному, на данном листе, и последнему, михайловскому, — т. е. первой попытке изобразить Ризнич и последней, сделанной спустя три года, на память; в обоих случаях острота зрительного впечатления должна была проявить себя наиболее явно. Изложенное, думается, позволяет с достаточной определенностью ставить вопрос об отождествлении упомянутой группы набросков с обликом Амалии Ризнич.

— Рисунок находится в черновиках XXVI строфы первой главы «Евгения Онегина»: «Я мог бы пред ученым светом — Здесь описать его наряд...» и т. д.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, летом (концом июля — началом августа) 1823 года, в Одессе.


250

28

Женская полуфигура, в чепце и шали; под ней—начатый мужской профиль... .... стр. 129.

Чернила; 8×4, 5 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 13/1.

— Этот набросок является развитием портрета, сделанного на смежной странице 12/2 (см. № 27). Там было первое отражение черт лица,—здесь Пушкин дает уже очерк полуфигуры и притом в новом, интимном виде,—в домашнем уборе, в чепце и шали. Ежели правильно предположение, что профиль на странице 12/2 есть портрет Амалии Ризнич, тогда там отразилось начальное, внешнее впечатление от встречи, здесь — последующее, внутреннее. Еще обстоятельнее этот облик женщины у себя в комнатах изображен через несколько страниц, на листе 20/1 этой же рукописи (см. № 29).

— Рисунок находится в черновиках строфы XXVII первой главы «Евгения Онегина», — справа, у набросков строк: «Побережем свои страницы — На дело, поспешим на бал — Куда... столицы и (наш) Онегин...».

— Датируется рисунок, соответственно тексту, приблизительно концом июля — началом августа 1823 года, в Одессе.

29

Сидящая женская фигура, в чепце и домашнем костюме; мужской профиль....стр. 133.

Чернила; а) 7,5×4,5 см., б) 5×3,5 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 20/1.

— Этот очерк сидящей женщины, в невыходном костюме и чепце, продолжает ряд зарисовок, начатых на более ранних страницах рукописи: 12/2 (см. № 27) и 13/1 (см. № 28). Последняя дает изображение, имеющее непосредственную близость, по костюмным подробностям, к данному наброску. Облик женщины, предположительно отождествленный с Амалией Ризнич, здесь имеет вполне домашний, интимный вид.



Пушкин зарисовал его с пристальным вниманием к околичностям и деталям. Поза и положение рук на приподнятой талии позволяют поставить вопрос, не передал ли тут Пушкин беременности Ризнич: она в самом деле ждала в пору, когда был сделан набросок, рождения сына. Мужской профиль справа, у края страницы, с выразительным, нерусским лицом, встречается однажды на предыдущих листах рукописи (стр. 12/1); хотя он там и перечеркнут Пушкиным, но возможно установить его явную тождественность с данным наброском. При этом он стоит там в еще более непосредственной связи с таким же женским профилем, что и здесь. Эта двойная повторяемость делает допустимым предположение, что мужская голова передает черты Ивана Ризнича, мужа Амалии, уроженца Триеста.

— Рисунки находятся в черновиках LIV строфы первой главы «Евгения Онегина»: «Два дня ему казались новы...» и т. д. и расположены по обеим сторонам строфы.

— Датируются рисунки, соответственно тексту, приблизительно серединой октября 1823 года, в Одессе.

30

Портрет графа А. Ф. Ланжерона ....стр. 137.

Чернила; 4×2,5 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 23/1.

— Своеобразный профиль, с необычной вытянутостью и сугубой заостренностью всех черт лица, изображенный уверенным и четким пером, дает пушкинскую интерпретацию одной из высших начальственных персон в Одессе 1820-х годов — графа Александра Федоровича Ланжерона, предшественника М. С. Воронцова по новороссийскому генерал-губернаторству, и уволенного в отставку как раз ко времени переезда Пушкина в Одессу. Пушкина он знал хорошо и достаточно коротко. Он чувствовал к нему влечение по двум причинам: обиженный отставкой и собираясь даже вернуться на родину, во Францию, куда и уехал в начале 1824 года,—



он видел в поэте, с одной стороны, собрата по опале, а с другой—собрата по музам, так как и сам писал стихи и трагедии. О первом сохранилась красноречивая запись в позднейшем дневнике Пушкина (21 мая 1834 года), в которой закреплены жалобы Ланжерона на Александра I: «Он обращался со мной [будучи цесаревичем], как с другом, доверял мне все, и я тоже был ему предан. Но теперь, ей-богу, я сам готов развязать мой собственный шарф» (намек на удушение Павла). О втором говорят сообщения П. А. Вяземского, видимо — по рассказам Пушкина, и более подробно разработавшие от себя ту же тему воспоминания М. М. Попова. Вяземский сообщает: «В Одессе Ланжерон дал Пушкину трагедии свои на прочтение. Понимается, Пушкин их не прочел и, спустя несколько времени, на вопрос Ланжерона, которая из трагедий более ему нравится, отвечал наугад, именуя заглавие одной из них. В ней выведен был республиканец». Встречал его Пушкин и позднее, когда, после смерти Александра I, Ланжерон вернулся в Россию, виделись они, видимо, чаще всего в салоне пушкинской «Пентефрихи» — Елизаветы Михайловны Хитрово.

— Рисунок находится в черновиках I строфы второй главы «Евгения Онегина», у первых же, зачеркнутых и восстановленных строк слева, вверху страницы: «Деревня, где скучал Евгений, была прелестный уголок...» и т. д.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, концом октября 1823 года, в Одессе.

31

Обнаженный натурщик; мужская голова . . . . стр. 141.

Чернила; 12,5×7 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 24/2.

— Прихотливая композиция рисунка сложилась, видимо, так: сначала Пушкин набросал классическую фигуру обнаженного натурщика, в позе Геракла, раздирающего львиную пасть, причем по левому абрису тела проложил теневую



штриховку фона; это создало впечатление чьей-то прически и заставило Пушкина пририсовать, вместо льва, мужскую голову, у которой миниатюрный Геракл рвет волосы. Абрис ноги натурщика повторен среди строк; под всей композицией намечен еще один профиль. Стоит отметить, что в мужской голове есть отдельные черты, которые Пушкин употреблял для изображения М. С. Воронцова; в этом случае рисунок мог явиться подсознательным отражением недоразумений, начавшихся между поэтом и наместником.

— Рисунок сделан на левом поле страницы с черновиками II строфы второй главы «Евгения Онегина», у исчерканных строк: «...Все это ныне обветшало... — Не знаю право, почему... но... — В том нужды было очень мало... Затем уж, что равно зевал — Средь новых и старинных зал».

— Датируется рисунок, соответственно тексту, концом октября 1823 года, в Одессе.

32

Автопортрет лысым; профили мужские и женские; среди них — М. Н. Раевская . . . . стр. 145.

Чернила; 27,5×7,5 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 26/2.

— Вытянувшаяся густой колонкой, сверху вниз, группа изображений заслуживает внимания в двух отношениях, — портретном и композиционном. В последнем смысле интересен прием, давший в нижней части страницы образец уплотненного построения, хорошо распорядившегося узким пространством поля: профили ритмически вписаны друг в друга и ступенчато спущены к обрезу листа. В иконографическом отношении характерен пушкинский автопортрет, открывающий собой серию набросков и снова возращающийся к мотиву «стареющего Пушкина», однажды уже использованному в этой же рукописи, среди черновиков первой главы «Евгения Онегина» (см. № 23). Здесь этот воображаемый облик дан еще более старым, почти дряхлым, с морщинами на лице,

Не искушай (сай) меня
без нужды

складками на шее и остатками волос вокруг голого черепа. Это изображение отделено от первого несколькими месяцами, — двумя, тремя, — ибо там оно связано с XVI строфой первой главы «Евгения Онегина», здесь — с началом второй главы. С достаточной определенностью можно отождествить еще одну портретную зарисовку на этой странице: женскую головку в чепце, находящуюся непосредственно под пушкинским автопортретом, — правый из двух женских профилей. Мы встречаем этот облик, в несколько измененной форме, еще дважды (см. №№ 34, 35). Там он дан в более разработанном виде. Его черты позволяют несомнительно отождествить набросок с одной из основных фигур женского окружения молодого Пушкина — Марией Николаевной Раевской. Данное изображение — первое и наиболее беглое; оно заострено и схематично.

Возможно, что в левом, более молодом из парных набросков Пушкин дал облик младшей Раевской, Елены Николаевны.

— Рисунок находится в черновиках X и XI строф второй главы «Евгения Онегина»: «Не пел порочной он забавы, — Не пел презрительных Цирцей» и т. д., — у левого обреза страницы.

— Датируются рисунки, соответственно тексту, концом октября 1823 года, в Одессе.

33

Автопортрет; три женских профиля. . . . . стр. 149.

Чернила; 16×5 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 27/2.

— Автопортрет представляет собой развернутый вариант изображения молодого Пушкина, намеченного на листе 9/2 этой же рукописи (см. № 23). Он проработан здесь более определенно. Среди трех женских голов средняя является начатым и брошенным портретом той же особы, которая тщательнее сделана в нижнем профиле; в нем есть тождество с


№ 2

обликом, несколько раз уже зарисованным Пушкиным в рукописи № 2369, листы 12/2, 13/1, 12/1 и сл. (см. №№ 27, 28, 29) и передающими черты Амалии Ризнич.

— Рисунок занимает левое поле страницы с XI и XII строфами второй главы «Евгения Онегина», причем автопортрет и верхний женский профиль находятся у окончания XI строфы: «...Их разговор благоразумный — О сенокосе, о вине» и т. д., а оба нижних женских профиля — у начала строфы XII: «Богат, хорош, Владимир Ленский...» и т. д. Это позволяет считать, что рисунок, появившись при работе над текстом, был переходным звеном от первой строфы ко второй.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, концом октября 1823 года, в Одессе.

34

Профиль молодой женщины в чепце, — полуфигурой; карандашный профиль . . . . стр. 153.

Чернила, карандаш; 7×4,5 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 28/1.

— Среди трех таких же набросков, закрепивших черты молодой женщины с широким овалом немного детского лица и коротким, чуть вздернутым носом (см. еще №№ 32, 35), этот рисунок наиболее разработан. Сходство с Марией Николаевной Раевской здесь еще больше, нежели в беглом очерке № 32; оно вплотную приближается к портретной удачливости № 35, в котором Пушкин в третий раз, уже наметавшимся пером, уверенно передал черты существа, о котором В. И. Туманский, сообщавший год спустя сестре (письмо помечено 5 декабря 1824 года) о пребывании в Одессе Раевских, говорит: «... Мария, идеал пушкинской черкешенки (собственное выражение поэта), дурна собой, но очень привлекательна остротой разговора и нежностью обращения...».

— Рисунок находится в черновиках XIV строфы второй главы «Евгения Онегина»: «Но дружбы нет и той меж нами»...



и т. д.,— у чернового наброска конца строфы («Иметь восторженные чувства простительно в 17 лет...» и т. д.), внизу слева.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, концом октября 1823 года, в Одессе.

35

Коленопреклоненная фигура женщины; группа женских профилей; среди них — М. Н. Раевская и, предположительно, Амалия Ризнич . . . . стр. 157.

Чернила; 13,5×10,5 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 30/2.

— В этом собрании портретных набросков центральное место занимает профиль, известный уже по двум ранее встречавшимся вариантам (см. №№ 32, 34) и передающий облик Марии Николаевны Раевской. Тут он, быть может, вернее всего передает оригинал, и в самом деле, наиболее близок к сохранившимся портретам М. Н., которые при всей идеализации, обязательной для иконографической живописи того времени, все же подтверждают, что красоты в средней Раевской было мало. Знаком по предыдущим наброскам и женский профиль, нарисованный впереди М. Н. Раевской и смазанный чернилами: это все то же изображение, которое предположительно отождествлено с Амалией Ризнич (см. № 27, 28) и которое продолжает появляться и на дальнейших страницах рукописи (см. № 29, 36). Оно и на данном листе повторено Пушкиным еще два раза: тот же облик начат и не кончен слева внизу и в более проработанном виде набросан справа, возле головы женщины в восточной шали (кишиневское воспоминание — см. № 15). Повидимому, и профиль старухи в чепце, сделанный наверху справа, также является вариацией Ризнич, выразившей типичную для Пушкина потребность: заглянуть вперед, когда возраст принесет искажение черт; он это не раз делал и в отношении собственных портретов; здесь схема черт та же, что и у молодых профилей Ризнич, но они старчески заострены и окарикатурены.



— Рисунок находится в черновой редакции XVII строфы второй главы «Евгения Онегина»: «Какие чувства ни кипели — В его измученной груди — Давно ль, надолго ль присмирели? — Проснутся, только погоди. — Блажен кто ведал их волненья,—Порывы, сладость, упоенье, — И, наконец, от их отстал, — Блаженней тот, кто их не знал...» и т. д. Связь этих строк, измененных в окончательной редакции, с Амалией Ризнич и, по ассоциации, с более ранним, тоже мучительным увлечением Марией Раевской, явственна сама собой и достаточно обусловливает появление рядом обоих профилей. Сделаны наброски у левого края страницы, причем любопытно, что черновик стихов весь оттеснен к противоположному, правому краю листа: это значит, что после нескольких строк, нанесенных выше рисунков, Пушкин перешел к профилям, и лишь затем стал продолжать работу над стихами; для указанной внутренней связи изображений и текста это также показательно. По времени, рисунки возникли на заключительном этапе отношений с Ризнич в конце 1823 года, на пороге любви к Воронцовой. Буквы: «u. b. d. M.K.», стоящие слева, под пушкинской датой, надо расшифровать, как уже указывалось исследователями: «un billet de Marie Raiewsky», или «de Madame Riznitch», — правдоподобнее первое.

— Датируются рисунки, соответственно пометке Пушкина, 3 ноября 1823 года, в Одессе.

36

Две женских полуфигуры . . . . . стр. 161.

Чернила; 12×5 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 33/2.

— Оба наброска являются последними в группе изображений этой рукописи, связанных с разработкой облика, который впервые появился на листе 12/2 и предположительно отождествлен с Амалией Ризнич; Пушкин вернется к нему лишь три года спустя, в последний раз, в Михайловском (см. № 60). Здесь Пушкин занят подробностями привычного



облика, изменениями прически и туалетов: открытая шея, прическа вверх, — закрытая шея, косы, обвившие голову, и т. п. Надо отметить и то, что наброски сделаны у стихов, говорящих, что такое «любовь поэта». По времени они совпадают с последним этапом пушкинского увлечения Амалией Ризнич,—насколько это может быть установлено сохранившимися данными, — т. е. с концом 1823 года. Далее начинается эпоха Воронцовой.

— Рисунок находится у правого края страницы с черновиками XX строфы второй главы «Евгения Онегина»: «Так, он любил, как в наши лета — Уже не любят, как одна — Безумная душа поэта — Еще любить осуждена — Всегда везде одно мечтанье — Один предмет, одно желанье, — Одна печаль, одна любовь, — Потоки слез и слезы вновь...» и т. д.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, приблизительно началом ноября 1823 года, в Одессе.

37

Грибоедов; профили, фигура скорохода . . . . стр. 165.

Чернила; 32,5×20,5 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 34/2.

— Группа рисунков состоит из одной фигуры в рост и одиннадцати профилей: шести мужских и пяти женских. Иконографически расшифровываются с достаточной определенностью два наброска — верхний и нижний. Первый является портретом Грибоедова, сделанным Пушкиным с превосходным лаконизмом. Это один из лучших портретных рисунков Пушкина, знавшего Грибоедова давно и близко: в данном, 1823 году его интерес к Грибоедову мог состоять в связи с дошедшими сведениями о появлении «Горя от ума», о чем Пушкин запрашивал из Одессы Вяземского. Второй рисунок — любопытнейший автопортрет Пушкина, единственный подобного рода, сделанный в виде придворного «арапа», «скорохода», в тюрбане, ливрейной пелерине и т. д. По характе-



ру профиля этот портрет совершенно тождественен пушкинскому изображению на листе 4/1 № 2370 (см. № 51), набросанному возле профиля Вольтера. Необычной, бросающейся в глаза вышиной черепа интересен третий профиль, носящий тоже явно портретный характер и настойчиво повторенный Пушкиным на этой странице четыре раза; в большем размере он зарисован на листе 39/2 этой же рукописи; однако для определенного иконографического решения данных нет; можно лишь в самой предположительной форме поставить вопрос, не лежит ли в основе этого изображения, несколько нарочитого в первом наброске и смягченного в последнем, тот непривычный, так называемый «портрет молодого Карамзина» 1790 года, который мы знаем по «литографии К. Эргота на Петровке в Москве» и который отличается этим же самым узким и высоким строением лица, столь непохожим на карамзинские портреты зрелых лет.

— Рисунок находится на наружном, левом поле страницы с черновиками двух, выпущенных при окончательной отделке, строф главы второй «Евгения Онегина», от которых сохранились лишь пять строк в XXI строфе. По верхнему краю страница начинается стихами: «Кто ж та была, которой очи — Он без искусства привлекал...» и т. д. Вторая, выпущенная строфа: «Ни дура английской породы,— Ни своенравная мамзель» — оканчивается по нижнему обрезу страницы стихами: «По утру наливала чай — И баловала невзначай». Предположение, высказанное Н. Лернером в этюде «Пушкин и Грибоедов» («Рассказы о Пушкине», стр. 123), что изображения несовременны тексту и нанесены позднее, противоречит характеру страницы, сделанной целиком одним пером и одними чернилами, и не соответствует графическим навыкам Пушкина.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, началом ноября 1823 года, в Одессе.



38

П о р т р е т Е. К. В о р о н ц о в о й , в п о л у ф и г у р у; д в а ж е н с к и х п р о ф и л я е е ж е . . . стр. 169.

Чернила; 10×10 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 35/1.

— Этот набросок можно назвать большим портретом Е. К. Воронцовой; он, в самом деле, развивает и усложняет первую зарисовку ее облика, данную несколькими страницами раньше, на листе 11/1 этой же рукописи. Он богаче подробностями и устойчивостью зрительного впечатления. Он также более интимен, нежели тот профиль: Воронцова изображена, так сказать, в большом домашнем туалете, полусемейного, полусветского характера,—в чепце и шали. Общий склад фигуры отвечает ее портретам и пометкам, сохранившимся в воспоминаниях современников: она была невысокого роста, довольно плотного сложения, перешедшего с годами даже в «тучность», как замечает в своих записках В. А. Соллогуб. Это видно и по одному из набросков Пушкина (см. № 41). В пору, когда рисунок был сделан, Воронцова уже разрешилась от бремени сыном Михаилом и начала у себя приемы, на которых Пушкин стал одним из усерднейших завсегдатаев.

— Рисунок находится в черновиках второй главы «Евгения Онегина», слева у края страницы, и сделан, видимо, во время перерыва работы между концом XXIII («...И новый карандаш беру,—Чтоб описать ее сестру») и началом XXIV строфы («Ее сестра звалась (Наташа) Татьяна»).

— Датируется рисунок, соответственно тексту, приблизительно началом ноября 1823 года, в Одессе.

39

С и д я щ а я ж е н щ и н а; н о ж к и; м у ж с к и е п р о ф и л и; д в а а в т о п о р т р е т а . . . . стр. 173.

Чернила; 16×21 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 36/1.

— По нагромождению лиц и предметов, лишенных какой-либо внешне прослеживаемой связи с находящимся на ли-



сте текстом и лишь частично поддающихся иконографическому отождествлению, рисунок представляет собой типический образец «большой графической концовки» Пушкина, возникающей при перерыве работы. Центральное место всей группы занимает фигура нахмурившейся, сидящей на софе или на постели матроны; остальные зарисовки разрослись вокруг нее. По определенности позы, очертаний и характеристики, фигура явно портретна и, видимо, связана в представлении Пушкина с каким-то занимавшим его, может быть — важным, происшествием. Но данных для ее определения пока нет. Среди профилей нужно отметить три наброска: во-первых, автопортрет в самом низу, у двустишья, с похожими, но старообразными чертами,—может быть, поэтому и перечеркнутый Пушкиным; далее — начатый вверху, справа, у абриса ножек, другой автопортрет, снова, видимо, неудовлетворивший Пушкина и заштрихованный; затем, мужской профиль, слева, у края рисунка, в высокоповязанном шейном платке, с вьющимися, не покрывающими крутого лба волосами и густыми бакенами. Среди всей группы голов это — наиболее выразительный и ярко проработанный образ. Если отвлечься от вопросов хронологии, в этом облике есть черты, напоминающие молодого Мицкевича. В пушкинских рукописях существует портрет польского поэта — № 2373, лист 6/1 (см. № 99),—но он сделан ряд лет спустя, когда Мицкевич был уже за границей; таким образом, данный профиль мог бы считаться первым по времени, знаменующим начало интереса Пушкина к личности и искусству Мицкевича. Однако мог ли Пушкин в 1823 году, к которому относится эта страница его рукописей, интересоваться Мицкевичем? В 1822 году Мицкевич выпустил первый, обративший на себя внимание сборник стихов, с программно выраженным романтическим характером; в 1823 году вышел второй его сборник, принятый еще более сочувственно; в октябре того же 1823 года Мицкевич, вместе с большой группой польской молодежи, за принадлежность к тайному студенческому обществу «филаретов»



был арестован и посажен в тюрьму, оттуда был выпущен в начале 1824 года. Этого шумного общественного дебюта, где поэт и революционер сочетались равно ярко, было бы достаточно, чтобы внимание Пушкина, находившегося в почти аналогичных условиях, могло заняться Мицкевичем. Однако нет никаких данных, свидетельствующих об этом; в особенности трудно утверждать, что Пушкину уже в это время был известен облик Мицкевича, так как непосредственное знакомство и дружеское сближение между ними произошло лишь спустя три года, в 1826 году, в Москве. Таким образом, перед нами, видимо, случайное портретное совпадение. Прототип надо искать в другом круге лиц. Ближе всего в этом смысле пушкинская зарисовка стоит к облику «поэта-слепца» И. И. Козлова, лишившегося зрения, когда Пушкин был еще в Петербурге, и лично знакомого Пушкину; сравнение с известным портретом Козлова, сделанным Кипренским, обнаруживает ряд черт сходства. Время появления набросков определяется черновиком строфы XXVII главы второй «Евгения Онегина»: «Она в горелки не играла,— Ей скучен был и звонкий смех...», датирующимся ноябрем 1823 года, в Одессе. До известной степени, за более позднее появление рисунков говорит двустишье: «А скольким будет та же честь — Нельзя... и перечесть», которое сделано в самом конце страницы и как будто является вариантом окончания строфы XXXIV следующей, третьей главы «Евгения Онегина». В этом случае датировать наброски надо сентябрем 1824 года, в Михайловском. Возможно, что датировка стоит в связи с записанным тут же адресом: «На Мойке, в д. гр. Вельгорского. М. Н. Р.» (или Н. Н. Р.). Для этого нужно было бы точно установить, что адресат (Раевские ли? и кто из них: Мария Николаевна или Николай Николаевич?) был в Петербурге в таком-то году. С этим, видимо, связан и четвертый профиль: справа — мужчина в очках, с острым волчьим лицом и оскалом рта: это — пушкинский «демон», Александр Раевский; мы знаем этот же облик по его портрету в


Арзрумъ взятый помощію
божіей и молитвами Екатерины Ни
колаевны 27 іюня 1829 г. от Р. Х.

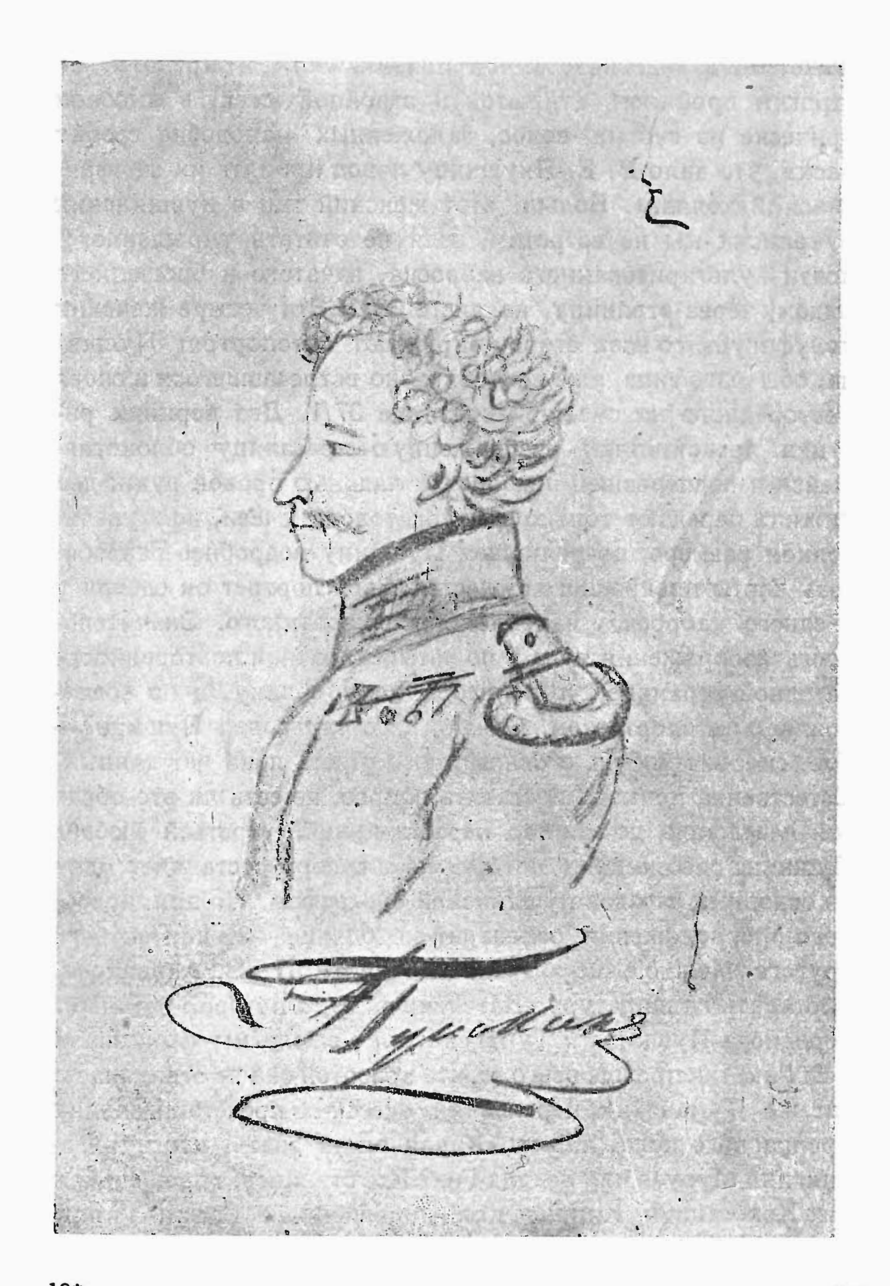
зрелых годах; так же описывают его современники: «высокий, худой, даже костлявый, с небольшой, круглой и коротко остриженной головой, с лицом темно-желтого цвета, с множеством морщин и складок—он всегда сохранял саркастическое выражение, чему немало способствовал его очень широкий с тонкими губами рот. Он, по обычаю двадцатых годов, всегда был гладко выбрит, и хоть носил очки, но они ничего не отнимали у его глаз, которые были очень характерны» (гр. А. В. Капнист). Из числа остальных набросков следует отметить миниатюрную композицию из двух фигур, одними линиями, справа, среди профилей. Вопреки обычным предположениям, сюжеты такого рода среди рисунков Пушкина очень редки. Быть может, данный набросок является ключом к центральной фигуре и дает известное правдоподобие предположению, что в рисунке есть связь со следующим отрывком из записок И. И. Пущина: «В моем соседстве на Мойке жила Анжелика — прелестная полька! — На прочее завеса... Возвратясь однажды с ученья, я нахожу на письменном столе развернутый большой лист бумаги. На этом листе нарисована пером знакомая мне комната, трюмо, две кушетки. На одной из кушеток сидит, развалившись, претолстая женщина, почти портрет безобразной тетки Анжелики. У ног ее стрикс, маленькая несносная собачонка. Подписано: «От нее ко мне, или от меня к ней!» Не нужно было спрашивать, кто приходил»...

40

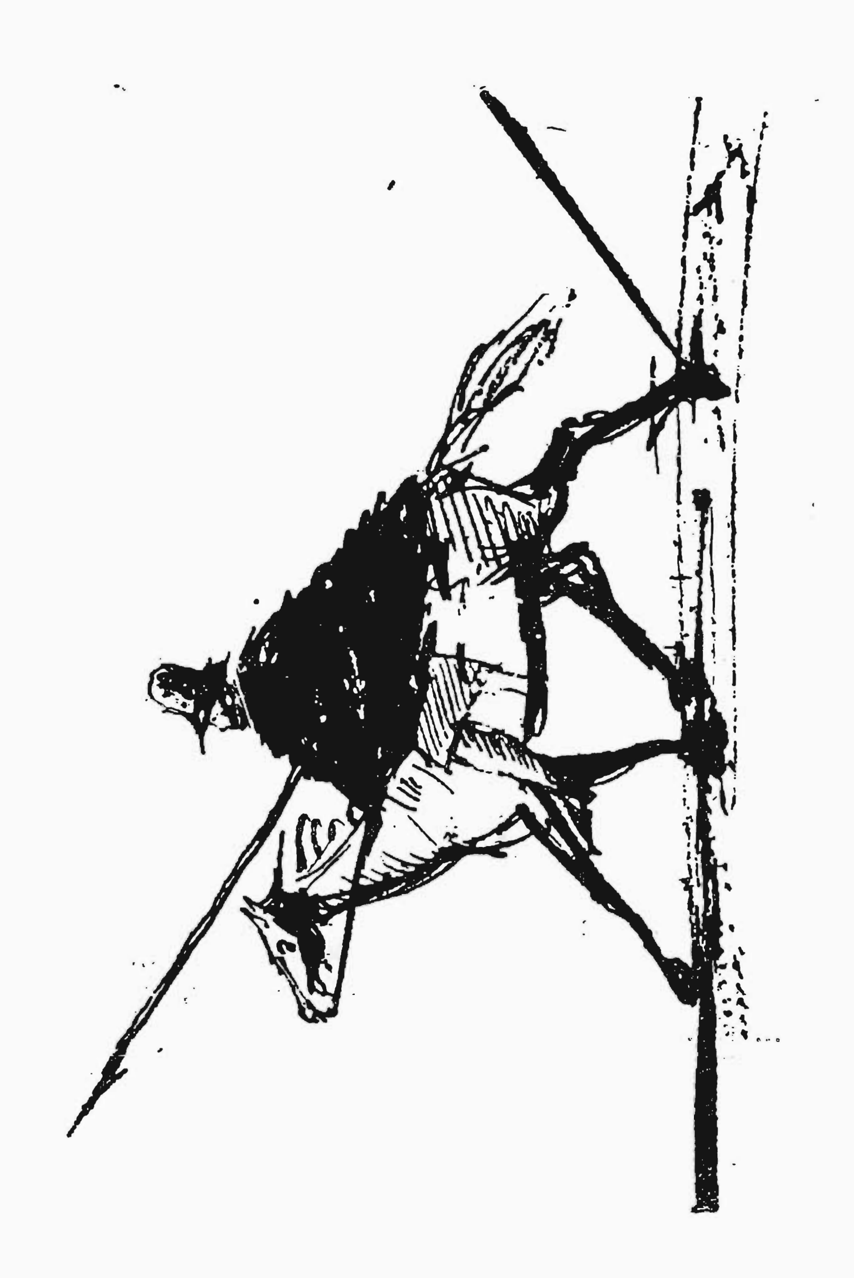
Автопортрет: четыре наброска женской полуфигуры, в высокой прическе; мужская голова; профиль женщины в головной шали; неоконченные профили. . . . . стр. 183.

[1] Чернила; 23,5×26,5 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 36/2.

— Особое внимание к этому листу вызывают четыре зарисовки одного и того же женского облика, исключительной,



может быть, идеализованной правильности и красоты, со строгим профилем, открытой и стройной шеей, в высокой прическе из густых волос, заложенных наподобие гребня каски, что дало В. Е. Якушкину повод принять их за «фригийский колпак». Больше этот женский тип в пушкинских рукописях мы не встретим, если не считать упрощенного, почти вульгаризованного наброска, начатого и брошенного рядом, через страницу, на листе 38/2. Эти четыре женских полуфигуры со всех сторон окружают автопортрет Пушкина, обычного типа, уже неоднократно встречавшегося и снова повторенного на смежной странице 37/1. Два верхних рисунка представляют изображенную красавицу облокотившейся и подперевшей подбородок ладонью правой руки; два нижних передают только контуры головы и шеи, но в увеличенном размере, позволившем Пушкину подробнее разработать черты прекрасного существа. Свой портрет он сделал у среднего наброска, наиболее идеализованного. Значительность изображения явна и по четырехкратной повторенности на одной странице, и по необычному облику, и по соединению с автопортретом. Однако кого зарисовал Пушкин?— Для сколько-нибудь обоснованного ответа пока нет данных. Естественна попытка поставить вопрос, не есть ли это образ той неведомой, до сих пор неразгаданной, «третьей любви» Пушкина одесских лет, которая по сию пору составляет одну из основных загадок пушкинской биографии. Но для подобного предположения оснований не больше, чем для любого другого. Можно было бы, идя по следам П. В. Анненкова, выставить кандидатуру «Катеньки Гик», о которой поминает переписка Пушкина и Туманского; но ежели мы что и знаем о Е. Гик, так прежде всего то, что красотой она не отличалась: тот же Туманский, перечисляя одесских представительниц прекрасного пола, пишет: «Какая охота знать, кто дурнее: княгиня Мурузи или девица Гик? Кто стройнее: хорошенькая ли Констанция Кирико или хорошенькая София Гипш? Кто милее: Елена или Зинаида Бларамберг?» В этом перечне



ближе других к Пушкину последние два имени, в особенности Елена. Едва ли не к ней относится сообщение В. Ф. Вяземской из Одессы, в письме к мужу, о том, что Пушкин очень скучает, ибо «три женщины, в которых он влюблен, только что уехали, но две скоро вернутся». Это написано было 15 июля 1824 года, на другой день после отъезда Воронцова в Крым. Одна из уехавших женщин была Ризнич, отбывшая незадолго перед тем, в мае, за границу; другая — Е. К. Воронцова; что касается третьей, то следует обратить внимание на сообщение Олизара, что летом 1824 года с Воронцовыми путешествовала по Крыму одна из девиц Бларамберг. Об увлечении Пушкина одной из Бларамберг имеется несколько свидетельств. «Елена» дон-жуанского списка, в силу этого, с большим правом может быть отнесена к Бларамберг, нежели к слишком юной и больной Елене Раевской, которую исследователи вставляли в эротический перечень за неимением другой, более правдоподобной кандидатуры. Во всяком случае, взаимоотношения Пушкина и одной из сестер Бларамберг нуждаются в большем внимании и освещении, нежели это имело место доныне. Может быть, и женский облик, четырежды повторенный на этом листе, окажется теснее связанным с ней, чем возможно утверждать теперь, когда это одна из догадок среди ряда равноправных других.

— Рисунки находятся в черновиках XXIX—XXX строф второй главы «Евгения Онегина», справа у обреза страницы, возле строк: «От книг не видел он вреда, — Их не читая никогда — Он почитал пустой игрушкой...» и пр.; далее: «Она любила Ричардсона — не потому, чтобы прочла...» и т. д.

— Датируются рисунки, соответственно тексту, приблизительно концом ноября 1823 года, в Одессе.



41

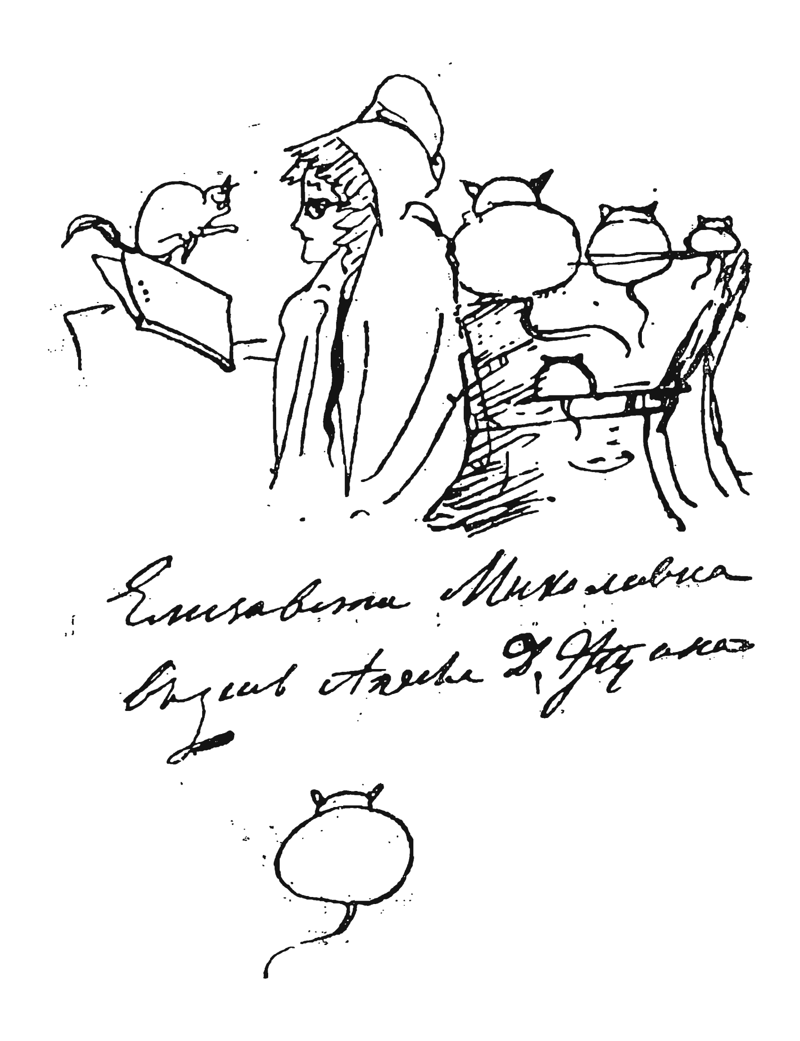
Две женских фигуры, сбоку и со спины; автопортрет; мужские профили; женский профиль . . . . стр. 185.

Чернила; 26×22,5 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 37/1.

— Пушкинский автопортрет в этой группе набросков повторяет уже привычную для данной рукописи самозарисовку поэта: молодым, без баков, с утрированной линией профиля, с вьющимися волосами, в высоко завязанном галстуке. Интерес новизны представляет бóльшая из двух женских фигур, зачерченная со спины. Намерения Пушкина ясны: они определяются характером прически и, в особенности, жемчужной нитью вокруг шеи. То же еще раз повторено среди набросков листа 42/1 (см. № 43), рядом с портретом Е. К. Воронцовой, отдельным изображением шеи, украшенной ожерельем; оно действительно обычно для всех сохранившихся изображений Воронцовой. Таким образом, здесь перед нами еще один, сделанный на память, вариант ее фигуры, не использованный раньше пушкинскими рисунками. Очень любопытен своей плавной и цельной линией мужской профиль южного склада, с крутым лбом, гнутой линией носа, сросшимися бровями и большими глазами; он же, ощупью и неуверенно, начат и брошен несколькими строками ниже. Для отождествления его данных не имеется.

— Рисунки находятся в черновиках XXXI строфы второй главы «Евгения Онегина» («Но не спросясь ее совета — Девицу повезли к венцу.—Как он, она была одета — Всегда по моде и к лицу...» и т. д.) и следующей за ней строфы, не попавшей в окончательную редакцию («Они любили вместе кушать,—Соседей вместе навещать...» и т. д.).

— Датируются рисунки, соответственно тексту, приблизительно концом ноября 1823 года, в Одессе.



42

Бесовские сцены; женская полуфигура; лошадь; профили . . . . стр. 187.

Чернила; 27×16 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 42/1.

— Характер рисунков равно как их расположение на странице свидетельствуют, что они наносились на страницу в два приема и двумя группами. Первую группу составляют: полуфигура женщины с высоко взбитой прической и с ожерельем на шее, неоконченный набросок лошади, опустившей голову, и четыре начатых, но не доведенных до конца профиля. Эти рисунки нанесены на страницу по обычному расположению тетради, вдоль корешка, причем бледный цвет чернил и толщина линий тождественны черновым записям смежного листа 43/1,— его нижним строкам, где после конца XXXV строфы второй главы «Евгения Онегина» («И за столом у них гостям — Носили блюды по чинам») Пушкин набросал еще две строки: «Онегин говорил... о них — С невольным вздохом сожаленья...», и затем, поверх их, занялся черновым наброском письма И. Н. Инзову: «Je vous envoye, general, les 360 roubles, que je vous dois depuis si longtemps...» и т. д. Видимо, первая группа рисунков сделана при составлении этого черновика. Женская полуфигура едва ли имеет портретный характер; ее облик, равно, как декоративные приемы графики, дают основание считать, что в данном случае мы имеем дело с одним из нередких у Пушкина «воображаемых портретов». Вторая группа набросков объединяет существ бесовского порядка: чертей, ведьм и т. п. В отличие от первой, эта группа расположена в обратном отношении к корешку тетради, поперек страницы, по ее большому обрезу; Пушкин должен был перевернуть рукопись, чтобы заняться рисунками. При этом он нанес их позднее, нежели первые, и уже поверх их. По черной и жирной густоте чернил и росчерку штрихов эти рисунки тождественны с верхними строчками листа 43/1, т. е. с началом



той же XXXV строфы, записанной на данной странице: «Они хранили в жизни мирной — Привычки мирной старины...», однако связи с этим текстом рисунки не имеют; их надо поставить в общий ряд со всей «бесовской графикой» Пушкина; при этом следует отметить что центральный набросок близко соответствует начальным строкам стихотворения 1832 года: «И дале мы пошли, и страх обнял меня: — Бесенок, под себя поджав свое копыто, — Крутил ростовщика у адского огня...». Возможно, что рисунок надо считать первым проявление образов, которые спустя восемь лет оформились в стихах.

— Датируются обе группы рисунков, соответственно указанным строфам второй главы «Евгения Онегина», ноябрем 1823 года, в Одессе.

43

Профиль Е. К. Воронцовой, в прическе; начатый профиль М. С. Воронцова; мужские и женские профили, из них один — в колпаке; рисунок уха; женская шея в ожерелье; голова беса . . . . . стр. 189.

Чернила; 26×23 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 42/1.

— Среди многочисленных набросков этой страницы интересно изображение Е. К. Воронцовой, дающее новую разновидность ее зарисовок в рукописи: она представлена в светской прическе и туалете, в противоположность другим набросками, где Пушкин обычно рисовал ее в более интимном, полудомашнем виде. Этот «выходной» вариант подчеркнут и отдельной деталью справа: тонко вычерченными линиями плеч и шеи в жемчужном или бриллиантовом ожерелье. Оно наличествует во всех известных портретах Воронцовой, это — своего рода ее «марка»; в своих воспоминаниях А. О. Россет-Смирнова пишет: «У Потоцкого были балы и вечера. У него я в первый раз видела Елизавету Ксавериевну Воронцову, в розовом платье. Тогда носили ожерелья. Ее ожерелье


№ 4–5
235.

было из самых крупных бриллиантов». Рядом с Воронцовой, слева, начат и брошен неоконченным портрет М. С. Воронцова, с типической линией профиля и складками на щеках, как Пушкин не раз уже его изображал. Среди других набросков, пока неподдающихся отождествлению,—ряд проб, повторяющих одно и то же лицо. Любопытна, по приемам и по своему типу, лохматая голова беса на тонкой шее, внизу страницы.

— Рисунок находится среди ряда черновых набросков неоконченного стихотворения: «Недвижный страж дремал на царственном пороге...», занявшего несколькими строками верхнюю часть листа; далее — черновиков XI строфы второй главы «Евгения Онегина»: «Быть может, лестная надежда ,— Укажет будущий невежда — На мой прославленный портрет — И скажет: то-то был поэт...»; наконец, внизу страницы,— вариация последней, неиспользованной в окончательной редакции строфы XII: «Не я первой, не я последний — Ну, что ж, в гостиной иль передней...» и т. д. Рисунки возникли после строчек «Недвижного стража» и, разрастаясь, заняли всю середину страницы; в силу этого онегинские строфы оттеснены к краю страницы и написаны уже после того как изображения были сделаны. Голова беса появилась позже всех и легла, частью, поверх написанных последних строк.

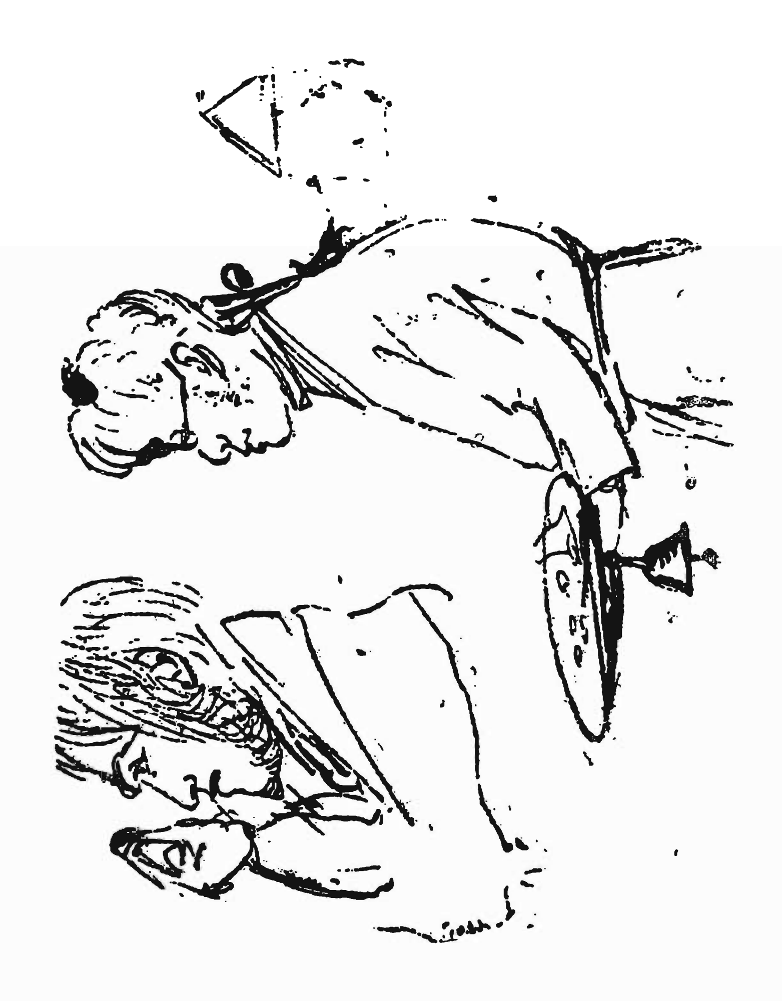
— Датируется рисунок, соответственно тексту и пометке Пушкина на предыдущей, смежной странице с теми же черновиками, 8 декабря 1823 года, в Одессе.

44

Цыганский табор; мужской профиль . . . . стр. 191.

Чернила; 20 5×9 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 46/1.

— Рисунок имеет явную связь с «Цыганами»; он, в самом деле, набросан среди черновиков начала поэмы, занявшего листы 45/2 и 46/1 рукописи. Он расположен внизу страницы, после черновых набросков стихов, от: «Все живо посреди



полей: — Заботы мирные семей, — Готовых с утра в путь недальной...», и до: «И в поле дальнее глядит, — Ночным подернутое паром». Следующие за этим строчки перечеркнуты, кроме последней: «Но им не тронуто оно», вслед за которой идет рисунок. Мужской профиль грека или молдаванина, сделанный справа, носит резко выраженный портретный характер, и, видимо, удался Пушкину сразу; для иконографического отождествления данных нет.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, декабрем 1823 года, в Одессе.

45

Портрет М. С. Воронцова в мундире; профиль его же; профили мужские и женские . . . . стр. 193.

Чернила; 24×23 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 49/2.

— В ряду зарисовок М. С. Воронцова, столько раз повторяющихся в одесских черновиках «Евгения Онегина», наброски этого листа являются заключительными и, так сказать, апофеозными. Вельможный враг изображен во всем своем официальном сане: власть и высокомерие в генерал-адъютантском мундире переданы подчеркнуто; Пушкин дважды проходит пером по позументам эполет и абрисам расшитого воротника; рядом, в большем размере, один над другим нанесены два профиля, в которых четче обыкновенного воспроизведены воронцовские черты, по формуле, уже многократно использованной в предыдущих черновиках «Евгения Онегина». К февралю 1824 года, когда эти изображения были сделаны, невозможность сохранить даже служебные отношения была для обеих сторон уже ясна и выводы подготовлены; Пушкин думал отделаться отставкой и остаться в Одессе вольным жителем, Воронцов ждал повода, который дал бы ему возможность удалить Пушкина не только со службы, но и из города; в марте наместник наконец потребовал от Нессельроде высочайшего повеления на высылку Пушкина. Портрет «мундирного Воронцова» на по-



следних страницах одесской рукописи № 2369 является, таким образом, своего рода заключительным символом взаимоотношений наместника и поэта. Непосредственным поводом для изображения могло послужить возвращение Воронцова 9 февраля в Одессу после отлучки. Для портретного определения других набросков данных пока нет.

— Рисунок находится в черновиках V строфы третьей главы «Евгения Онегина». Он начат у строк: «Ужели ты влюблен в меньшую? — А что? — Я выбрал бы другую — Когда б я был как ты поэт...»; далее, обдумывая уничижительную характеристику, Пушкин прервал писанье и сделал ряд изображений; затем, возле них, тесня строчки вправо, к краю страницы, набросал продолжение стихов: «В чертах у Ольги жизни (нет) — Как в Рафаэлевой мадонне...» и т. д., до конца строфы.

— Датируется рисунок, соответственно французской пометке, сделанной Пушкиным на предыдущем листе 48/2 («8 févr. la nuit 1824»), 8 или 9 февраля 1824 года, в Одессе.

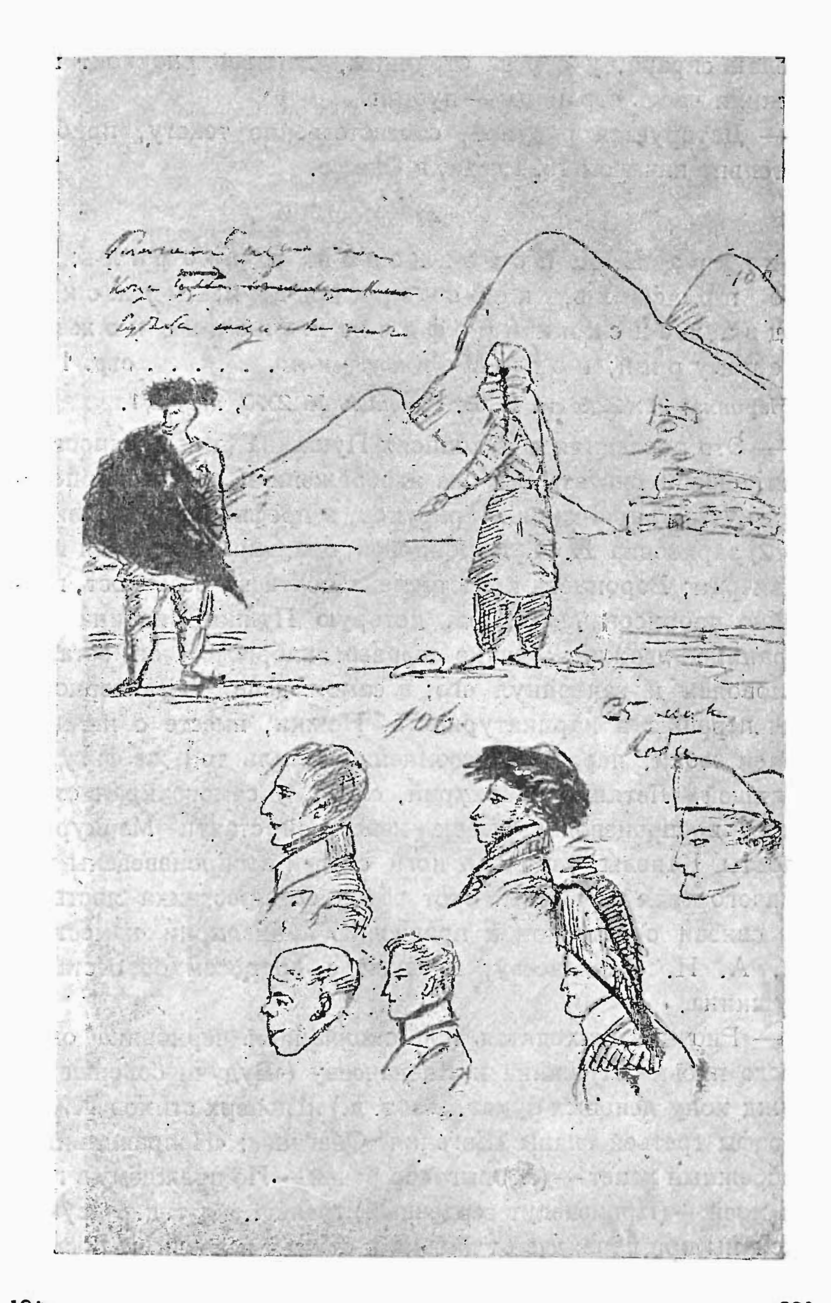
46

Голова цыгана в феске . . . . стр. 195.

Чернила; 6×4 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 48/1.

— Тщательно прочерченная и отделанная голова цыгана в феске интересна реалистическими тенденциями рисунка; отличительные особенности простонародного цыганского лица переданы внимательно и жизненно. Сопоставление с профилем зажиточного молдаванина во фраке, на предыдущих страницах рукописи (лист 46/1, см. № 44), говорит о легкости, с которой Пушкин умел схватывать и воспроизводить национальные особенности обликов.

— Рисунок находится в черновиках «Цыган», у стихов с первыми словами Старика и Алеко: «Я рад: останься до утра...» и т. д. После заключительных лсов: «По городам ходи с медведем» и зачеркнутой строчки: «Иль подаяние проси»,



сделан справа, у обреза страницы, данный рисунок. Вся нижняя часть страницы — пустая.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, приблизительно началом 1824 года, в Одессе.

47

Фигура Е. К. Воронцовой, в профиль; ее же профиль, перечеркнутый; мужской и два женских профиля; женские ножки; Меркурий; ноги Меркурия . . . . . . стр. 197.

Чернила; 21×22,5 см. Л. Б. Рукопись № 2370, лист 2/1.

— Это последняя в рукописях Пушкина (или предпоследняя, ежели считать тем же изображением неясный и перечеркнутый карандашный рисунок, в профиль же, на листе 11/2) зарисовка Е. К. Воронцовой; она самая крупная и по размерам; Воронцова представлена почти во весь рост; подробно прорисована голова, которую Пушкин начинал на странице дважды; однако первым наброском он остался недоволен и зачеркнул его; в самом деле, характерность там перешла в карикатурность. Ножки, вместе с нижним краем юбки, передают несомненно деталь той же фигуры, сидящей. Летящий Меркурий, слева, у самого края страницы, воспроизводит очерк известной статуи Меркурия, работы Кановы; отдельно ноги статуи воспроизведены и у правого края страницы. Этот образ бога-вестника явственно связан с письмом к правителю канцелярии наместника, А. И. Казначееву, в связи с вопросом об отставке Пушкина.

— Рисунки находятся под окончанием черновика одесского письма Пушкина к Казначееву («Будучи совершенно чужд ходу деловых бумаг...» и т. д.) и поверх стихов XXIX строфы третьей главы «Евгения Онегина»: «Неправильный, небрежный лепет — (...) выговор речей — По прежнему в груди моей — (Произведут сердечный) трепет.. » и т. д. Рисунки сделаны при переходе от письма к стихам и легли на послед-



ние строчки письма и на пустую нижнюю половину страницы,—рядом с ними и поверх них были выведены стихотворные строчки.

— Датируются рисунки, соответственно черновику письма, приблизительно 22—24 мая 1824 года, в Одессе.

48

Профили мужские и женские; портрет Ф. Ф. Вигеля; головы Наполеона, Мирабо, Данте . . . . стр. 199.

Чернила; 13×22,5 см. Л. Б. Рукопись № 2369, лист 3/1.

— В этой группе портретных набросков наиболее интересен, с точки зрения пушкинской портретной галлереи современников, профиль в правой части рисунка, с довольно тонкими чертами лица, острым носом и хохолком прически, нависшим над лбом. В нем достаточно черт, совпадающих с обликом Ф. Ф. Вигеля, чтобы признать в этой пушкинской зарисовке его изображение. В пору, на которую приходится рисунок, сношения между Пушкиным и Вигелем были довольно оживленные,—они несколько раз виделись то в Одессе, то в Кишиневе, поддерживали переписку, Пушкин сочинил для него даже стихи («Проклятый город Кишинев...»). Последние длительные встречи Вигеля с Пушкиным падают на май—июнь 1824 года в Одессе, когда уже был явствен решительный конфликт с Воронцовым,—именно в июне Пушкин писал Вяземскому: «Я поссорился с Воронцовым и завел с ним полемическую переписку, которая кончилась с моей стороны просьбою в отставку». Вигель, как это явствует и из его «Записок», был вполне посвящен во все и даже интимные стороны происшествия. Наличие его изображения в пушкинских рукописях этого времени, таким образом, вполне объяснимо. Из числа других набросков в этой группе рисунков, минуя профиль Наполеона, поддаются отождествлению две больших головы рядом с наполеоновской: одна из них



также несколько раз встречается в позднейших тетрадях — это голова Мирабо, переданная по впечатлениям его гравированных портретов, в заостренных и преувеличенных по типичности чертах (см. еще №№ 51,57); другая, видимо, дает интерпретацию обычного, можно сказать, канонического портрета Данте, в традиционном головном уборе со свисающими наушниками. Возможно, что этот набросок стоит в связи с упоминанием Петрарки в тексте черновика, который был прерван и, может быть, должен был в дальнейшем коснуться сравнения с Данте. Позволительно предположить также, что столь крепко слаженная в графическом отношении троица Наполеона — Мирабо — Данте указывает на внутренний ход оборванных Пушкиным мыслей о «Причинах, замедливших ход нашей словесности», где такое большое место уделено сопоставлению с французской литературой и начато то же самое в отношении итальянской.

— Рисунки находятся внизу страницы, занятой окончанием черновой заметки: «Причинами, замедлившими ход нашей словесности...» и т. д. Последняя строка абзаца: «Но русская поэзия, скажут мне, достигла высокой степени образования...» и т. д. — была Пушкиным зачеркнута и далее разрослась группой профилей.

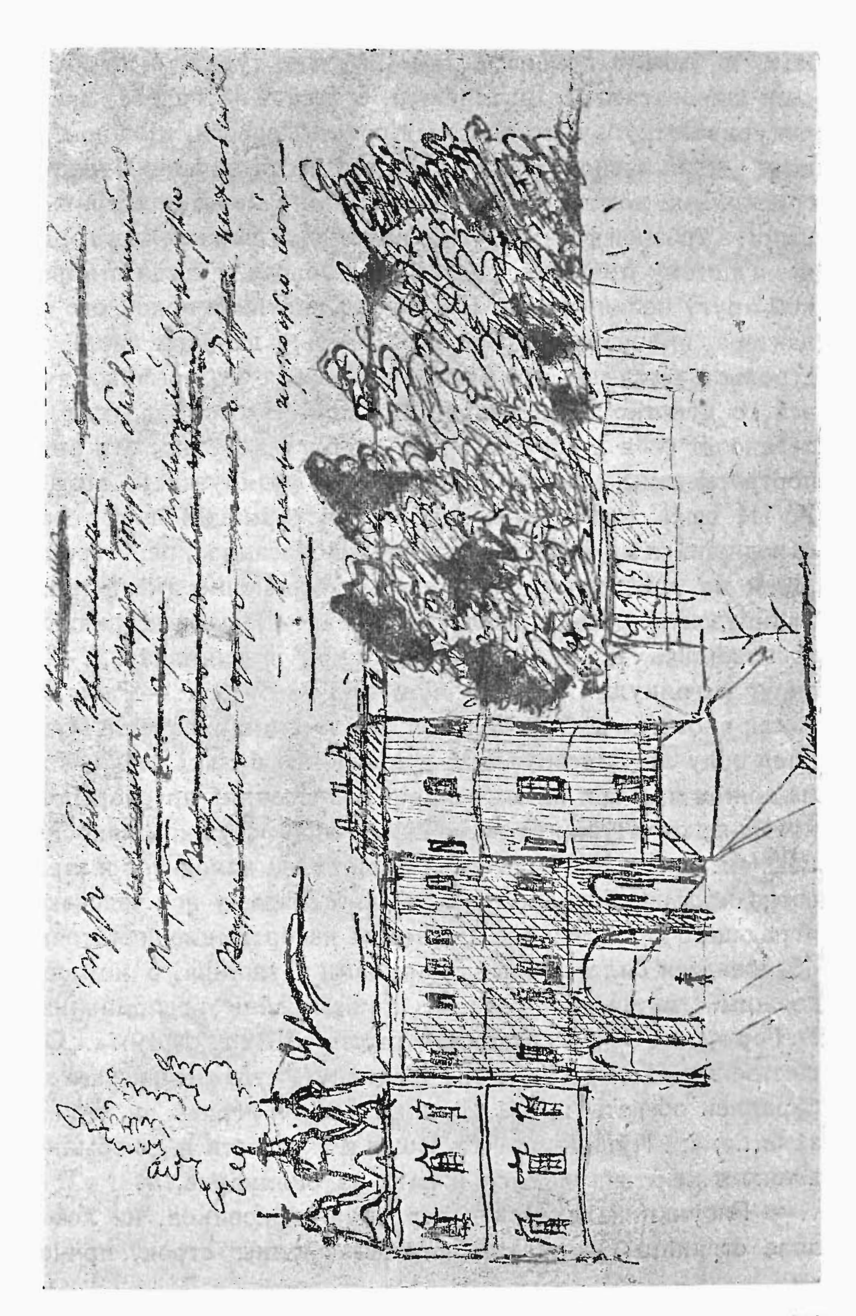
— Датируется рисунок, соответственно тексту, приблизительно началом июня 1824 года, в Одессе.

49

Автопортреты; профили; игрок на бильярде; череп . . . . стр. 201.

Чернила; 17,5×18 см. Л. Б. Рукопись № 2370, лист 6/2.

— Наиболее разработаны в рисунке три автопортрета Пушкина, вверху наброска. Эти изображения необычны по замыслу и по деталям. Пушкин пробует себя в разных видах. Об его жизненных навыках этого рода сохранились сведения кишиневских лет: он в Кишиневе «...очень часто появлялся в самых разнообразных и оригинальных костю-



мах, то бывало появится он в костюме турка, в широчайших шароварах, в сандалиях и с феской на голове, важно покуривая трубку, то появится греком, евреем, цыганом...», или: — «на главной улице Кишинева часто видали Пушкина с длинными волосами, в фуражке, или с коротко остриженными, в красной феске: Пушкин иногда подвержен был горячке, а потому принужден был брить голову и тогда в коротком кругу носил феску». В одном из рисунков подобного характера, именно в среднем автопортрете данного листа, он довольствуется тем, что представляет себя без обычных кудрей, с коротко остриженной головой. В обоих других он переносит себя в другую эпоху и другую страну: эти автопортреты даны в костюме и прическе французского финала XVIII века. Объяснение такой трансформации дает текст, находящийся на этой же странице: набросанное, перечеркнутое и не доведенное до конца стихотворение имеет темой французскую революцию и Наполеона: «Вещали книжники, тревожились цари... — Свободы буря поднималась... — И вдруг нагрянула... Явился муж земных судеб... — Рабы затихли вновь...» и т. д. Соответственно этому, травести Пушкина получает определенный смысл: он вообразил себя современником и участником великой революции; автопортреты изображают «Пушкина-жирондиста» или «Пушкина-якобинца» (см. также № 57). В этой общей связи находится и зарисовка профиля Наполеона, начатая справа, у ног человека, играющего на биллиарде. Последнее изображение достаточно объясняется биллиардными навыками Пушкина, о которых дважды, например, говорят кишиневские воспоминания В. Горчакова («Московские Ведомости», 1858 г., № 19): «...Общественный дом ресторатора Николети, куда мы нередко собирались обедать и где Пушкин любил играть на биллиарде...»; «... Пушкин как-то зашел к Николети и по обыкновению с кем-то принялся играть на биллиарде...».

— Рисунки находятся в перерыве черновиков, на левом поле страницы, у начала нижней группы строк, причем



фигура игрока и женский профиль появились, видимо, позднее остальных набросков: может быть, это — выражение отказа от продолжения работы, своего рода «концовка отдыха».

— Датируется рисунок, соответственно тексту, маем — июнем 1824 года, в Одессе.

50

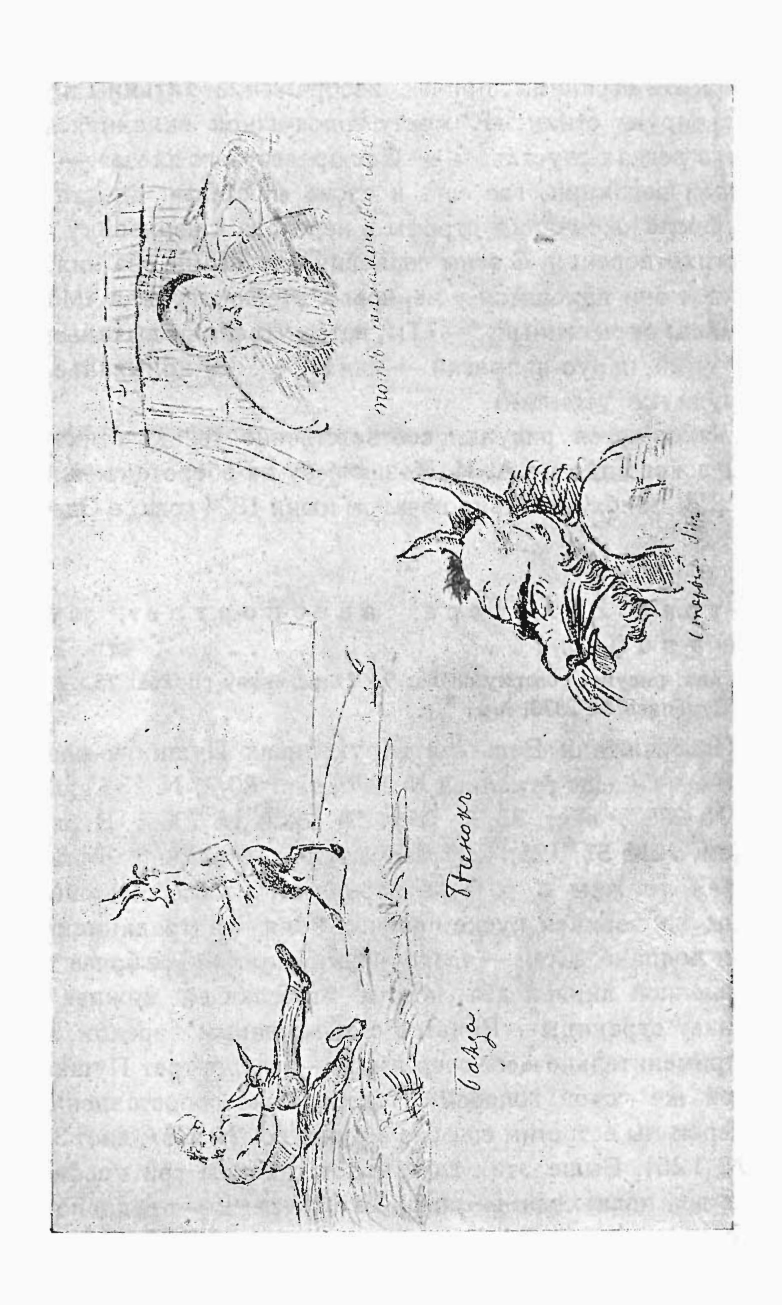
Татьяна, сидящая на постели; три мужских профиля, среди них портрет С. Л. Пушкина . . . . стр. 203.

Чернила; 24×10,5 см. Л. Б. Рукопись № 2370, лист 7/2.

— Рисунок, изображающий Татьяну, является вариантом женской фигуры, сделанной на первой странице этого же листа; там Татьяна стоит, в полуспущенной с одного плеча сорочке, подперев левой рукой склоненную голову; здесь она сидит на постели, обозначенной рисунком спинки с шаром, тканью алькова и откинутым покрывалом; при этом вся фигура склонена не вправо, как в первом наброске, а влево, т. е. с опорой на правую руку, обнаженным левым плечом и т. п.

Из числа трех профилей — один явственно не имеет портретного характера: это — голова юноши, нарисованная поперек страницы, с отвлеченно-картинными чертами, — «голова вообще». Среди двух других набросков с несомненностью отождествляется нижний мужской полупрофиль, с узким строением черепа, острой линией носа и несколько выпяченной нижней губой: это портрет Пушкина-отца, Сергея Львовича. Его изображение тут близко подходит к портрету, сделанному в 1800-х годах Сент-Обеном, но со всеми поправками, к которым обязывает пятидесятичетырехлетний возраст Сергея Львовича в пору, когда делался пушкинский набросок; аналогичен своими характерными чертами и портрет С. Л., сделанный Гампельном-глухонемым.

— Рисунок Татьяны и голова юноши находятся в черновиках XXII строфы третьей главы «Евгения Онегина», у



левого края страницы, причем изображение Татьяны прямо иллюстрирует стихи: «К плечу головушкой склонилась. — Сорочка легкая спустилась — С ее прелестного плеча» — в их черновой редакции, где есть и слово «постель». Сделан рисунок после окончания строфы и перехода к черновику другого стихотворения. С этим черновиком связаны оба нижних профиля; они находятся у черновых строк отрывка «Морей (красавец) окрыленный»: — «Ты, ветер утренним дыханьем — Щастливый парус напрягай — или (. . . .) колыханьем — Ее груди не утомляй».

— Датируются рисунки, соответственно тексту стихов и французского письма А. И. Казначееву на обороте смежного листа 8/2, приблизительно началом июня 1824 года, в Одессе.

51

Портрет Вольтера; автопортрет; мужские профили . . . . стр. 205.

Чернила; рисунок сверху слева: 9×7 см.; внизу справа: 15×7 см. Л. Б. Рукопись № 2370, лист 4/1.

— Изображения Вольтера в рукописях Пушкина разнообразны — см. еще рукописи № 2370, лист 80/2, № 2371, лист 96/1, № 2387, лист 33/2, тетр. № 16, и № 2386, В, лист 11/1 (см. №№ 57, 125, 131). На данной странице Вольтер повторен трижды в разных вариантах своего домашнего облика: на верхнем куске правого поля — в традиционном ночном колпаке; затем — неоконченный профиль, с более точно найденной линией лба, носа и отвисающей нижней губы; внизу страницы — Вольтер с обнаженным черепом. Рядом, применительно к его очертанию — автопортрет Пушкина с такой же голой головой. Подобное же сопоставление с Вольтером мы встретим еще раз в рукописи № 2387, лист 33/2 (см. № 125). Выше этих двух голов сделаны три профиля; из них два поддаются расшифровке, первый — предположительно, второй точно; профиль, находящийся непосредственно над Вольтером и Пушкиным, достаточно близок к обли-

ку Карамзина, чтобы оправдать сопоставление; большая же, неоконченная голова, находящаяся над всей этой группой, является повторением такого же изображения в рукописи № 2369, лист 3/1, но более детально разработанного и воспроизводящего на память популярные профильные портреты Мирабо (см. № 48). Прототипами пушкинских Вольтеров являются известные портреты Келюса и, в особенности, серия «интимных зарисовок» Гюбера; прямым же прообразом нижнего профиля — Вольтера без парика — надо считать знаменитую эрмитажную статую и бюст, сделанные Гудоном, бытовавшие у нас в многочисленных повторениях и хорошо ведомые Пушкину.

— Рисунки находятся на черновиках «Евгения Онегина», с первоначальной редакцией начала четвертой главы: «В начале жизни мною правил — Прелестный, хитрый, слабый пол...». Верхний рисунок помещен справа, возле строк: «Но был ли я любим... иль нет... Зачем — Вам узнавать... не в этом дело... с тех пор — Во мне уж сердце охладело...»; нижние рисунки — слева у строк: «Мне стыдно обмануть — Доверчивость души прелестной... Нет, вы достойны быть любимой».

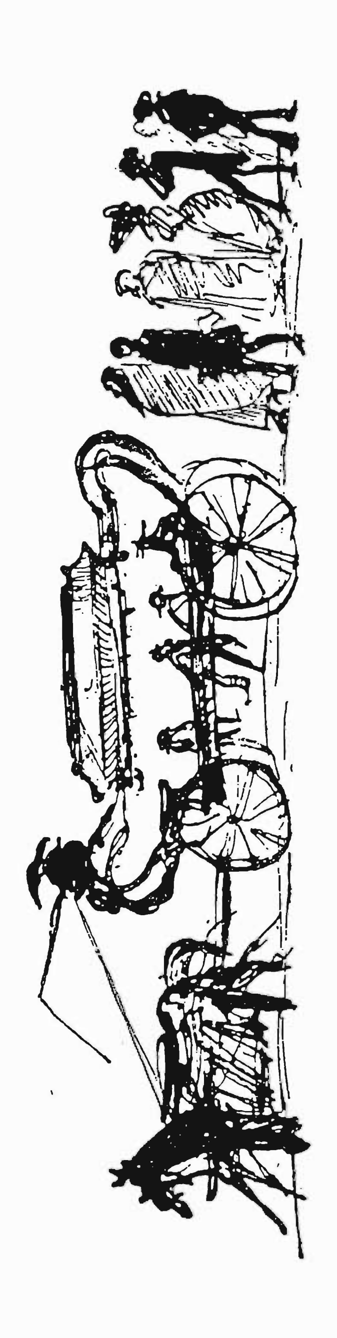
— Датируется рисунок, соответственно тексту, ноябрем — декабрем 1824 года, в Михайловском.

52

Пушкин и Онегин (Проект иллюстрации к XLVIII строфе первой главы «Евгения Онегина») . . . . стр. 207.

Карандаш; 22×18 см. Л. Б. Рукопись № 1254, лист 25/1.

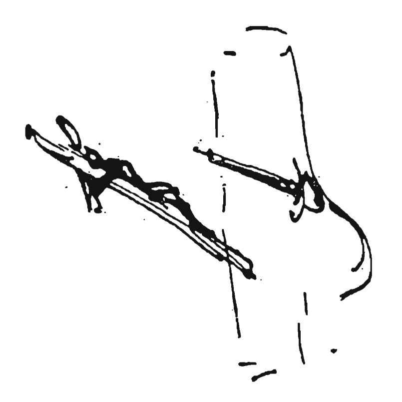
— В пушкинской графике это — единственный образец, так сказать, официальной иллюстрации, — рисунка, которым Пушкин не только зрительно пояснял свое произведение (это мы встретим еще раз в более позднюю, болдинскую пору, см. №№ 100, 101, 102, 103, 107, 108), но и давал профессионалу-художнику обязательную схему для «картинки» к «Ев-



гению Онегину». Этот набросок Пушкин препроводил брату Льву из Михайловского, с припиской: «Брат, вот тебе картинка для Онегина — найди искусный и быстрый карандаш»; затем чернилами добавил: «Если и будет другая, так чтоб все в том же местоположении. Та же сцена, слышишь ли? Это мне нужно непременно». Над двумя персонажами своего рисунка он много потрудился. Он хотел придать им естественные и непринужденные позы, а равно дать им облик действительно великосветских денди. Остальное — Петропавловскую крепость, лодку, гранитный барьер набережной — он прочертил бегло и условно. Однако и обе фигуры вышли тоже больше схемами, нежели живыми петербургскими щеголями: позы напряжены и неловки, костюмы — преувеличенно модны, и т. д. Несколько раз пройдя карандашом по деталям, чтобы уточнить и исправить их, Пушкин в конце концов бросил работу и пояснил словами то, что ему нужно было от художника: поставил у каждого изображения номер и написал под рисунком: «1 хорош — 2 должен быть опершись на гранит — 3 лодка, 4 крепость Петропавловская». Та же неудовлетворенность своим наброском заставила его приписать чернилами разрешение дать вообще иную композицию, но «в том же местоположении» и с «той же сценой», т. е. обязать воспроизведением стихов сорок восьмой строфы первой главы «Евгения Онегина»: «С душою полной сожалений — И опершися на гранит — Стоял задумчиво Евгений... Все было тихо; лишь ночные — Перекликались часовые... — Лишь лодка, веслами махая, — Плыла по дремлющей реке...» Набросок в самом деле послужил позднее схемой для иллюстрации А. Нотбека в «Невском альманахе» 1829 года, явившейся одной из композиций художника к «Евгению Онегину». Указания Пушкина были выполнены более точно, нежели сделал он это сам (напр. парусная лодка заменена лодкой с веслами), но «карандаш» Нотбека менее всего можно было назвать «искусным и быстрым»: рисунок







ремеслен и неловок; как известно, эта иллюстрация вызвала иронические стихи Пушкина: «Вот перешедши мост Кокушкин — Опершись жо...ой о гранит — Сам Александр Сергеич Пушкин — С мосье Онегиным стоит...» и т. д., так же как другая иллюстрация Нотбека, к письму Татьяны, еще более неловкая, вызвала шестистишье: «Сосок чернеет сквозь рубашку...» и т. д.

— Датируется рисунок, как и вся записка к Л. С. Пушкину, началом ноября 1824 года, в Михайловском.

53

Мужской портрет, погрудный — предположительно П. Я. Чаадаева; начатый набросок с него же . . . . стр. 209.

Карандаш; 15×11,5 см. Л. Б. Рукопись № 2370, лист 70/2.

— Этот превосходный портрет, один из лучших среди пушкинских зарисовок и один из самых больших по размерам, обнаруживает очень нечастую у Пушкина тщательность проработки и стремление к выверенности черт. Карандаш, явственно, по нескольку раз, проходил по первоначальному абрису профиля, добиваясь его уточнения и характерности. Наоборот, волосы и костюм сделаны широкой манерой и более схематично. Как величина, так и отделанность портрета указывают на заинтересованность, которую проявлял Пушкин к изображаемому лицу. Кого нарисовал он? Сопоставляя имеющиеся портреты, можно установить с достаточным вероятием, что это — черты П. Я. Чаадаева среднего периода его жизни, 20-х годов. Сравнение с рисунком Вивьена, сделанным с Чаадаева в 1823 году, особенно подтверждает это. С другой стороны, никого из современников с более близкими пушкинской зарисовке чертами мы не находим. Определение наше подкрепляется и свидетельством самого Пушкина этой поры. Оно говорит о том, какое интимное значение придавал он портрету Чаадаева. В письме из Михайловского, в ноябре 1824 года, он пишет брату Льву:



«...пришли мне рукописную книгу, да портрет Чаадаева,да перстень, мне грустно без него...».

— Рисунок карандашом, находится среди чернильных цифр и строк, представляющих собой заглавные стихи первых строф четвертой главы «Евгения Онегина». Рисунок сделан вне связи с текстом и раньше него, так как чернильные строчки лежат поверх карандашных штрихов и пересекают изображение в нескольких местах.

— Датируется рисунок, приблизительно, по положению в рукописи и текстам, ноябрем — декабрем 1824 года, в Михайловском.

54

Бесы . . . . стр. 211.

Чернила, карандаш; 8,5×15 см. Л. Б. Рукопись № 2370, лист 56/1

— Пушкин сочетал в рисунке оба своих приема изображений бесовских существ: чистую линию и штриховку. В левой части рисунка даны три повторения одного мотива, расположенные друг над другом: бесов, сидящих, опираясь поднимающимися над головой лапами о согнутые колени; они сделаны линейным абрисом. В центре — мохнатый, толстый «главный бес» сделан сплошным штрихом; справа — рисунок беса представляет собой вариант тех же фигур, соединяющий обе техники: очерк и штриховку.

— Рисунок находится у нижнего края страницы с черновиками беседы Пимена и Григория в «Борисе Годунове» и примыкает непосредственно к стихам: «(Единый бог дарует нам покой)—(Благодарю создателя (что он)—(Мне наконец открылся)». Поскольку рога и лапы беса прочерчены поверх слов, рисунок сделан, видимо, позже этих строк. Связь рисунка с текстом становится понятной при сопоставлении со строками: «Григорий: ... А мой покой — бесовское мечтание — Тревожило, и враг м е н я мутил». «Пимен: ...Если я, — Невольною дремотой обессилен, — Не сотворю молитвы долгой к ночи, — Мой старый сон не тих и не безгрешен».



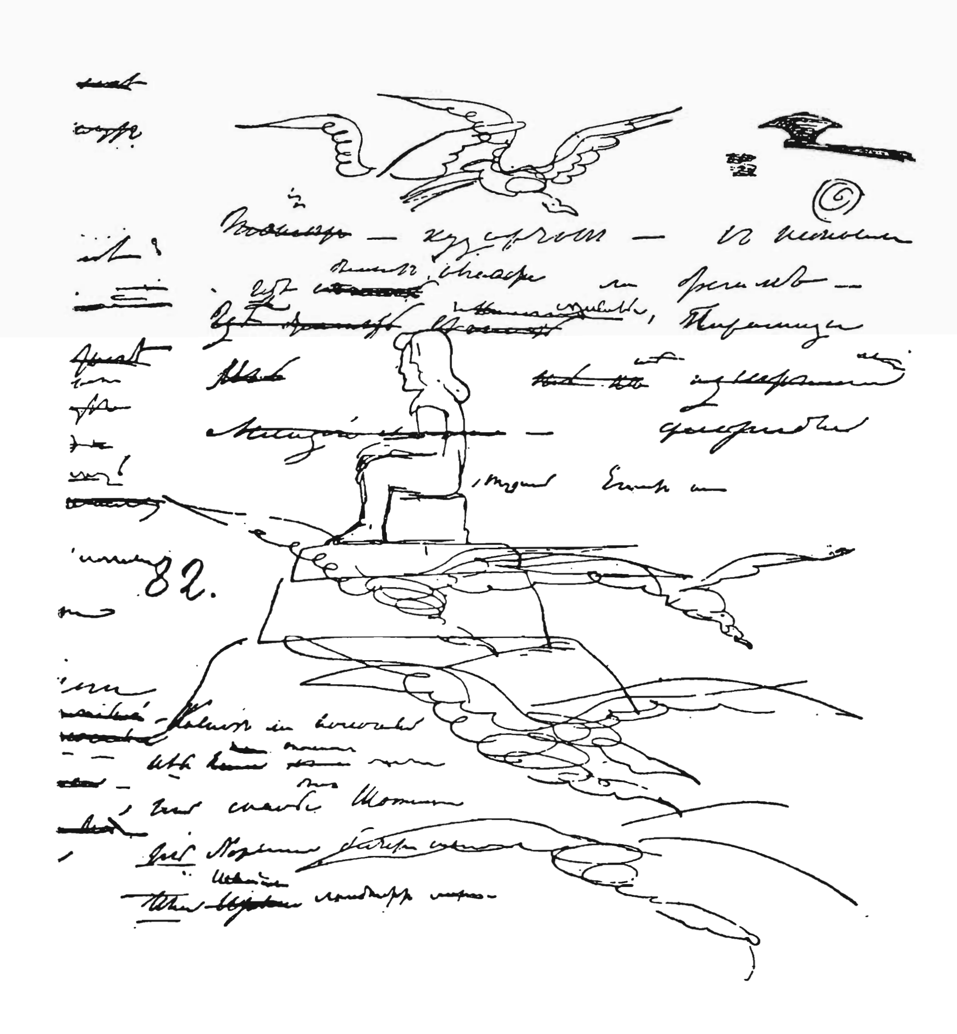
— Датируется рисунок, соответственно тексту, приблизительно январем 1825 года, в Михайловском.

55

Мужские профили; араб в чалме и бурнусе; портрет П. А. Вяземского; два начатых профиля . . . . стр. 213.

Чернила; 19,5×9 см. Л. Б. Рукопись № 2370, лист 66/2.

— Страница, обильная портретными зарисовками, тянущимися густой колонкой снизу вверх, по левому краю, представляет собой, так сказать, двойной комментарий, развиваемый Пушкиным к теме «Одесса». Черновики стихов из «Странствия Онегина» дают описание внешнего вида Одессы пушкинской поры — 1823/1824 гг.: «Да, где бишь мой рассказ несвязной? — В Одессе пыльной, я сказал, — Я б мог сказать: в Одессе грязной — И тут бы право не солгал...» и т. д. Наброски профилей являются графическим дополнением к этой и нескольким смежным строфам и представляют собой воспроизведения людей, которые пришли Пушкину на память в связи с описанием его одесского житья. Об этом свидетельствует, во-первых, голова мужчины с взлохмаченными волосами, густыми усами и вьющимися бакенами на одутловатых щеках. Такое изображение мы несколько раз встречаем в зарисовках одесского периода (см., напр., № 26), это один из вариантов типичной чиновничьей физиономии, и подстать ей — большинство остальных профилей того же склада, скорее «рыл», нежели лиц, с деформированными носами, губами, глазами, — целый канцелярский синклит сослуживцев Пушкина по новороссийскому наместничеству. О тех же одесских впечатлениях свидетельствует набросок араба в белой чалме и бурнусе: в одной из смежных строф («я жил тогда в Одессе пыльной...»), где говорится о людях, ходящих по «улице веселой», поминается «...сын египетской земли — корсар в отставке, Морали». Сохранившиеся описания этого араба.



бывшего контрабандиста, с которым в Одессе экзотически приятельствовал Пушкин, позволяют с достаточным правдоподобием отождествить эту зарисовку с портретом Морали: «Неразлучным компаньоном великого поэта был колоссальный полумавр-полунегр по имени Али, но его звали Морали. Этот человек был, повидимому, не без средств существования, хотя не имел никаких занятий, и, сколько помнится мне, подозревали, что он нажил состояние ремеслом пирата. Ходил он в африканском своем костюме, с толстой железной палкой в руке вроде лома, и помнится мне, что он изрядно говорил по-итальянски» (гр. М. Д. Бутурлин). «Это был человек высокого роста, прекрасно сложенный, голова была широкая, круглая, глаза большие, черные, все черты лица были правильные, а цвет лица красно-бронзовый» (М. Ф. де Рибас). «Человек очень веселого характера, лет тридцати пяти, среднего роста, плотный, с лицом загорелым и несколько рябоватым, но очень приятной физиономией» (Липранди). Вполне объяснимо наличие в одесской группе и портрета П. А. Вяземского. Из всех столичных людей именно он был наиболее тесно связан с Пушкиным в течение всего одесского периода, это — его главный адресат, ему первому написал Пушкин по приезде в Одессу, на него приходится подавляющая часть пушкинской корреспонденции в эту пору, он — основной советчик и устроитель пушкинских литературных дел.

— Датируются рисунки соответственно тексту одесских строф «Странствия Онегина»: сам Пушкин пометил «Странствия» 1829 годом, в Павловском и Болдине; однако черновые наброски появляются у него и раньше, начиная с конца 1825 года. Предположительно надо считать, что «одесские строфы» приходятся, судя по местоположению в рукописи № 2370, на последние месяцы 1825 года, в Михайловском.

XXXIX

(Вдова ~~[illegible]~~ [illegible])

А как? ~~говори~~ — ~~Авдотья~~ — Ну, Мавруша
говоришь.. Маврой-с

Живи у нас. Ты молода, ~~я~~ смотри,

Гостей мужчин: Покойница Феклуша

Служила мне, в кухарках, 10 лет —

Ни разу ~~чистой~~ ~~[illegible]~~ не нарушив.
долга и

Ходи за мной, за дочерью моей.

Усердна будь. Присчитывать не смей.

XL

Проходит день, другой. В кухарке толку

56

Автопортрет в рост . . . . стр. 215.
Карандаш; 19×4 см. Л. Б. Рукопись № 2370, лист 80/1.

— Единственный автопортрет Пушкина, сделанный во весь рост. По ряду деталей его можно назвать выходным, так как Пушкин изобразил себя в выходном костюме на прогулке, в шляпе, с тростью в руке. Рисунок нанесен сразу, не останавливающимся карандашом; изменению подверглась только одна деталь — шляпа, которая сначала была обычного, официального типа, с высокой и прямой тульей, а затем переделана Пушкиным в сельский, помещичий картуз, надвинутый на лоб почти карикатурно, как почти карикатурен и весь облик Пушкина. В этом переходе, от светского Пушкина к деревенскому, заключается, повидимому, внутренний смысл рисунка, так же как под стать этому превращению — карандашные автопортреты на соседних страницах: на предшествующем листе, 79/2, Пушкин изобразил себя с усами; на следующем, 81/2 (см. № 57) — обратный прием: мы видим сильно переработанный автопортрет, в стиле деятелей французской революции, со стремительным и строгим профилем, без усов и бакенбард, в высоком воротнике.

— Рисунок сделан на левом поле страницы, поверх начальных букв черновых карандашных строф III—IV главы пятой «Евгения Онегина», от: «Но я бороться не намерен...» до: «Служанки со всего двора — Про барышень своих гадали...». Однако надо считать, что рисунок связан не с этими строкам, а с карандашной надписью: «(Жид), граф и сын», нанесенной на то же поле, над автопортретом, то есть с первым зерном программы «Скупого Рыцаря». Видимо, в процессе обдумывания содержания будущей вещи, Пушкин чертил свой портрет. Это позволяет предположить, что в основе замысла, в самом деле, лежали трудные отношения между Пушкиным и Сергеем Львовичем, имевшие уже не-



сколколетнюю давность, и в эту пору достигшие наиболее напряженного состояния.

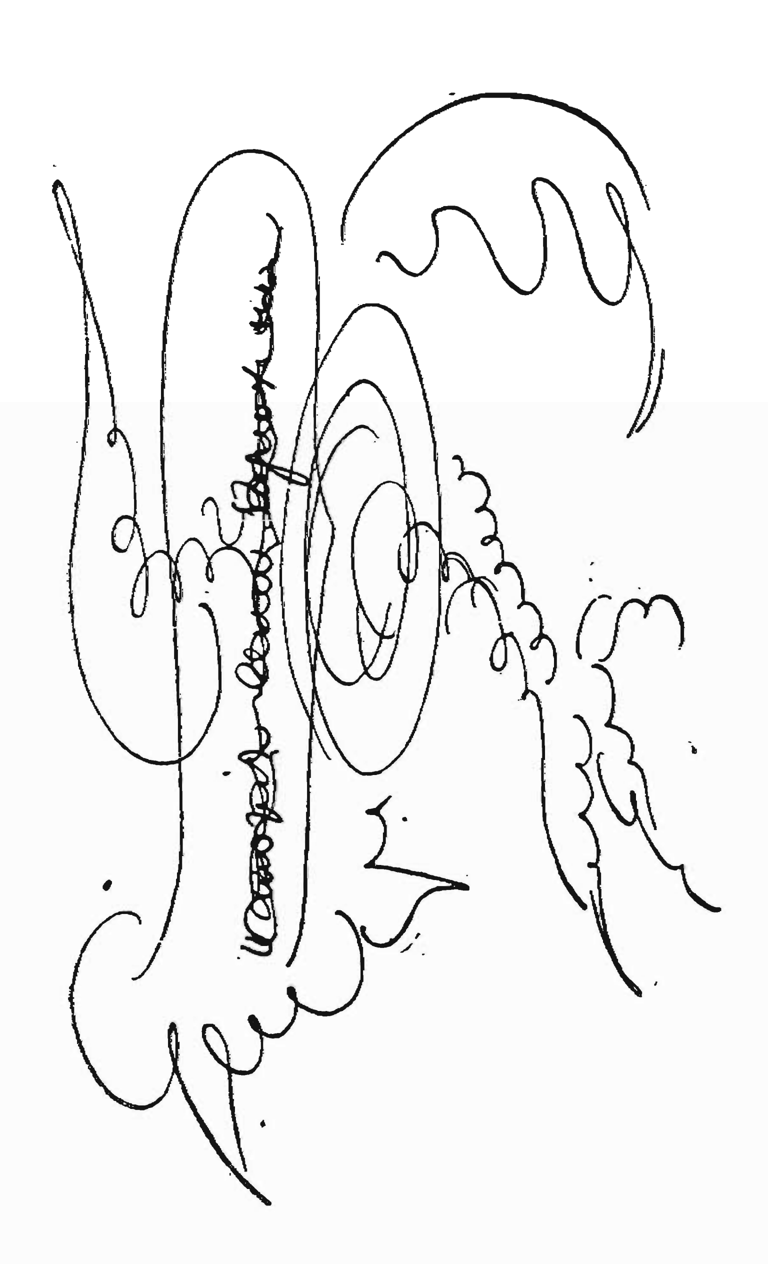
— Датируется рисунок, соответственно основному тексту страницы, началом января 1826 года, в Михайловском.

57

Мужские профили: Пестель, Пушкин, Рылеев, Мирабо, Вольтер, неизвестные лица . . . . стр. 216—217.

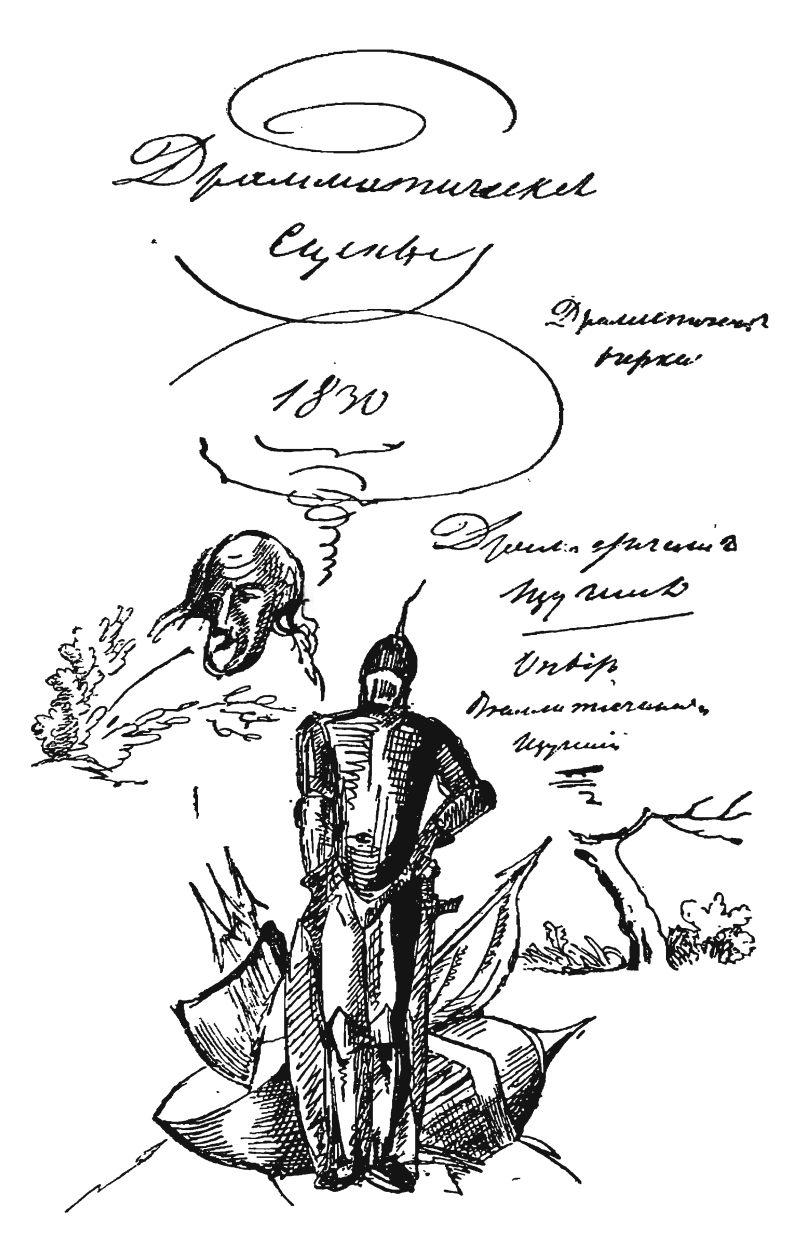
Карандаш; 29×8 см. Л. Б. Рукопись № 2370, лист 80/2.

— Политическая графика Пушкина может быть капитально пополнена. В пушкинских рукописях нередки вырванные страницы, — это следы вынужденной расправы: он уничтожал предательские стихи и рисунки. Но ежели раньше казалось, что он это делал решительно, чтобы не сказать — панически, то ныне это представляется в ином виде. В смутные минуты отечественной истории и своей биографиии он действительно изымал из рукописей разные вещи. Однако он совершал эти операции рассчетливо. Он вырывал и вымарывал только то, что могло его выдать сразу, что было понятным и очевидным для любого глаза. То же, что ему казалось прикрытым завуалированным, сколько-нибудь зашифрованным, он оставлял и продолжал беречь. Он поступал так потому, что знал навыки своих недругов; в усидчивую проницательность досужего или следственного ока он не верил. Его трудный почерк, перестановки слов и строф охраняли вольнодумный стих; схематизм искажения, неоконченность — крамольную зарисовку. Эти приемы в самом деле оправдали себя: так было спасено многое. Для графики его маскировка оказалась еще более действительной, чем для поэзии, ибо этой занимались все, а той — никто. Всего лишь двадцать пять лет назад венгеровская публикация вынесла впервые на свет два образца политических рисунков Пушкина: на одном были портреты Марата, Занда и Лувеля, на другом — виселицы декабристов. С тех пор кое-что при-

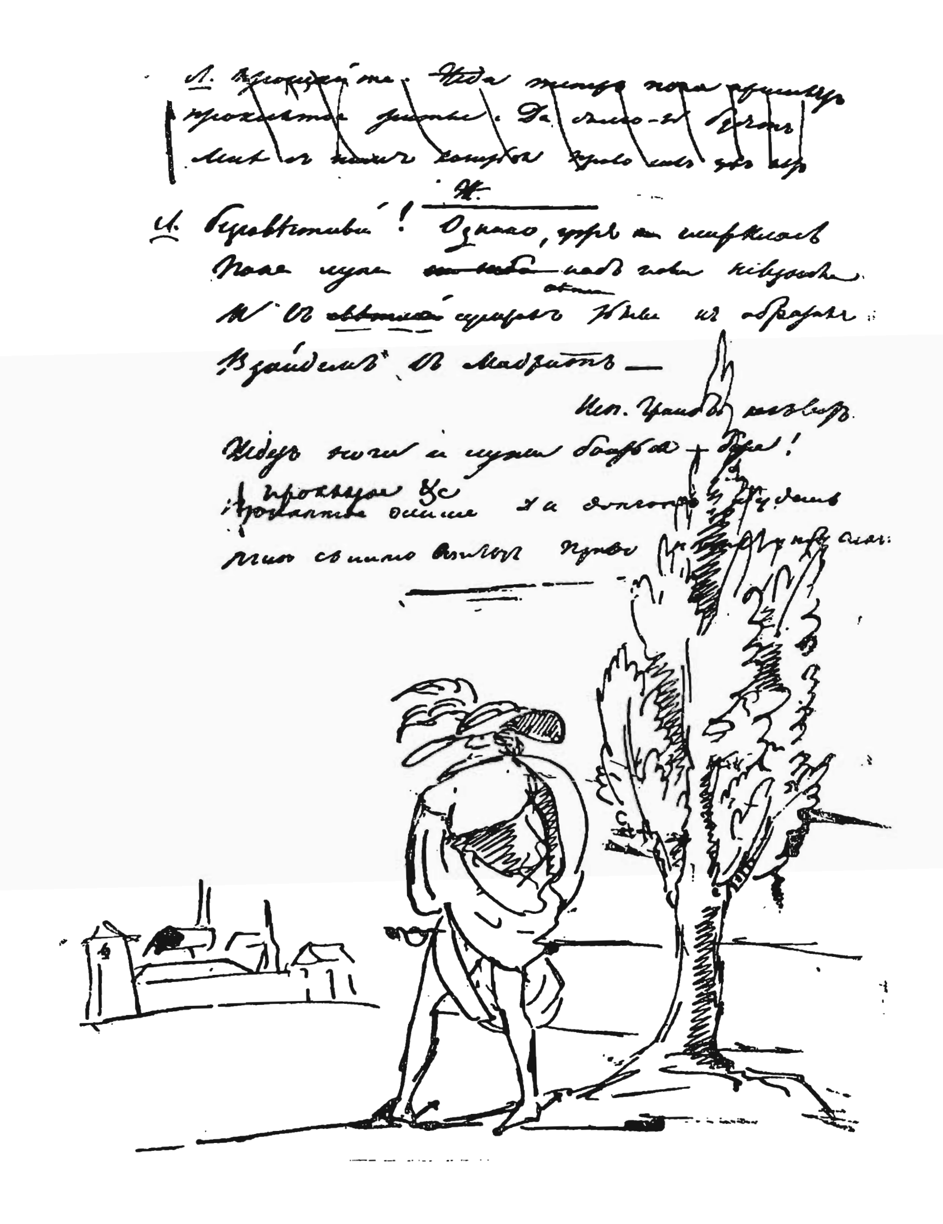


бавилось, но мало. Распознавать людей и события в пушкинских зарисовках мы только начинаем. Постепенно его рисунки приобретают свою настоящую значимость: творческого автокомментария. Теперь явно, что они — не прихоть, не «просто так», не «вообще», а такое же выражение мыслей, чувств и событий, как и его писания. Это графический дневник Пушкина, который надо так же уметь читать, как уже научились читать невероятные черновики его стихов. Старые, обнародованные рисунки перестают быть полунемыми; к прежним толкованиям можно многое прибавить и кое-что отбросить. Это относится в частности и к известному венгеровскому листу с виселицами (см. № 59), и к отдельной странице с «эскизами разных лиц, замечательных по 14 декабря 1824 года». Последним по времени основным вкладом в группу политических рисунков Пушкина были изображения казни декабристов, сделанные в черновиках «Полтавы» и воспроизведенные в первом издании данной книги. Ныне дальнейшее изучение пушкинских рукописей позволяет вынести на свет еще более важный графический материал, связанный с тем же центральным политическим событием эпохи — с восстанием 1825 года. Он значительнее всех прежних в трех отношениях: во-первых — своей непосредственной близостью к событиям; во-вторых — кругом лиц, которых он охватывает; в третьих — тем, как освещает он все еще смутный вопрос о связях Пушкина с заговорщиками.

В рукописи № 2370 есть два листа с карандашными черновиками «Евгения Онегина». Они представляют собой начальные строфы пятой главы. На странице 80/2 находятся V — VI строфы, на странице 81/2 — строфы IX — X. Поля обеих страниц заполнены густой сетью профилей, тянущихся сверху вниз. На первом листе есть еще несколько голов по внутреннему полю, у корешка; на втором — колонка профилей огибает текст по низу и идет внутрь вдоль обреза страницы. Большинство набросков встре-


1830

чается впервые. В предыдущих пушкинских тетрадях их не было. Поначалу глаз отмечает на листе 80/2 только средний, большой профиль с резко извилистой линией лба, горбатого носа и выпяченного подбородка, а на листе 81/2 — голову человека в очках. В первом повторены черты, уже дважды набросанные раньше и отождествленные в своем месте: это — пушкинская интерпретация профиля Мирабо, применительно к современным гравюрам с него, в частности — к гравированным профильным портретам, сделанным Фиссингером с работы Герена. Новая зарисовка стоит ближе всего к тождественному изображению Мирабо на листе 4/1 этой же рукописи. Крутой и сложный рельеф облика знаменитого трибуна дан здесь с еще более сугубой и подчеркнутой выразительностью. На втором листе человек в очках напоминает изображение П. А. Вяземского, точно так же встречавшееся уже раньше (см. № 55). Однако более пристальное изучение обнаруживает, что повторных набросков больше, нежели это кажется с первого взгляда. Прежде всего к ним нужно присоединить нижний, тщательно и выисканно прочерченный профиль старческого лица в парике, с острым носом, выпяченной нижней губой и складками морщин на щеках и покатом лбу. Он кажется незнакомым из-за раккурса, в котором он сделан (как и его повторение, тут же рядом, более тонким штрихом и в уменьшенном размере). Но приняв в расчет эту поправку, сразу обнаруживаешь, что это — традиционный портрет Вольтера, который многократно встречается в пушкинских рукописях: в таком же виде он повторен дважды, в поздних набросках 1833 и 1836 гг., а в более ранних вариантах мы находим его на листе 4/1 этой же рукописи, и опять в сочетании с профилем Мирабо (см. №№ 51, 125, 131), Таким образом, перед нами два изображения, связанные в пушкинском представлении с пантеоном революции. К ним нужно присоединить еще и третье. Оно сделано над профилем Мирабо. Это — голова человека в прическе конца XVIII века, в высоком воротнике, подпирающем



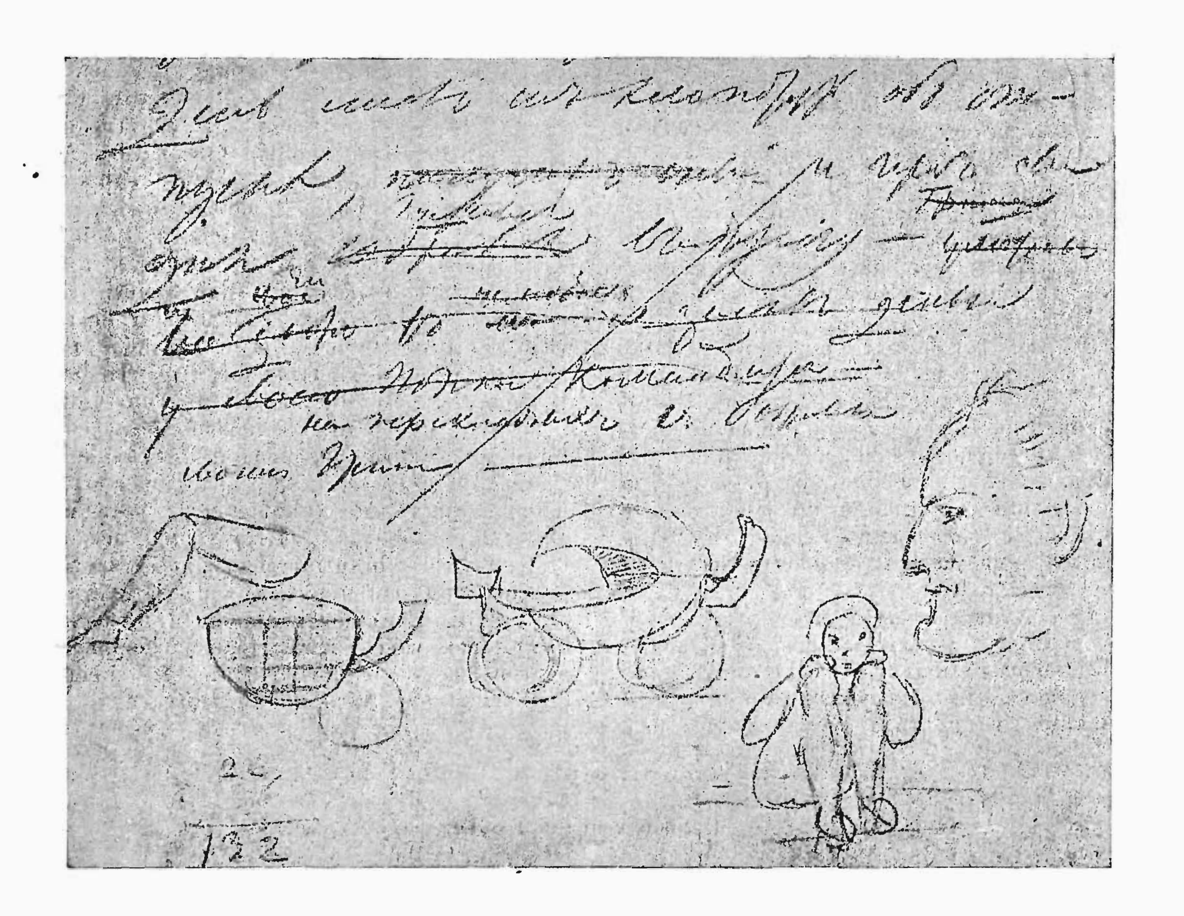
подбородок, и галстуке, завязанном бабочкой. Но нарисованный облик двойствен уже знакомой по нескольким другим зарисовкам двойственностью: с одной стороны, в его чертах мы узнаем самого Пушкина, это — автопортрет с рядом обычных особенностей пушкинских самоизображений, с другой стороны — набросок отчетливо и вдумчиво, так сказать, робеспьеризован, чертам придана стремительность, непреклонность, заостренность, которые свойственны известным гравюрам, передававшим профильные черты Неподкупного — напр., гравюрам Фиссингера с портрета Герена. Этот двойной Пушкин - Робеспьер знаменателен. Само по себе такого рода травести не является в пушкинском обиходе чем-либо необычным. Пушкин любил проделывать это не только в графике, но и в жизненном быту. Мемуары о кишиневских, одесских, михайловских годах говорят о ряженом Пушкине не раз. То же проделывал он над собой и в рисунках. В частности, человеком эпохи Великой революции он изобразил себя на листе 6/2 этой же рукописи (см. № 49). Но в соотношении с тем рядом зарисовок, которые находятся на обоих листах, этот робеспьеризованный автопортрет, входящий в революционную троицу XVIII века, — Вольтер, Мирабо, Робеспьер, — носит особый характер. Он программен, ибо в лице трансформированного Пушкина образует переход к русским мятежникам.

Он свидетельствует, что автор «Ноэлей» и «Кинжала» мысленно примеривал к себе более значительную роль в событиях, нежели только вольнодумного писателя, возмутительные сочинения которого находили у всех участников декабрьских событий. Может быть, надо сказать, что этот набросок есть «крайний край» некой фантастической автобиографии, в которой Пушкин как бы представлял себе, чем мог бы он стать, ежели бы декабрьский мятеж удался, революция 1825 года пошла по следам революции 1789 года, а он, Пушкин, занял бы подобающее место. В этом смысле

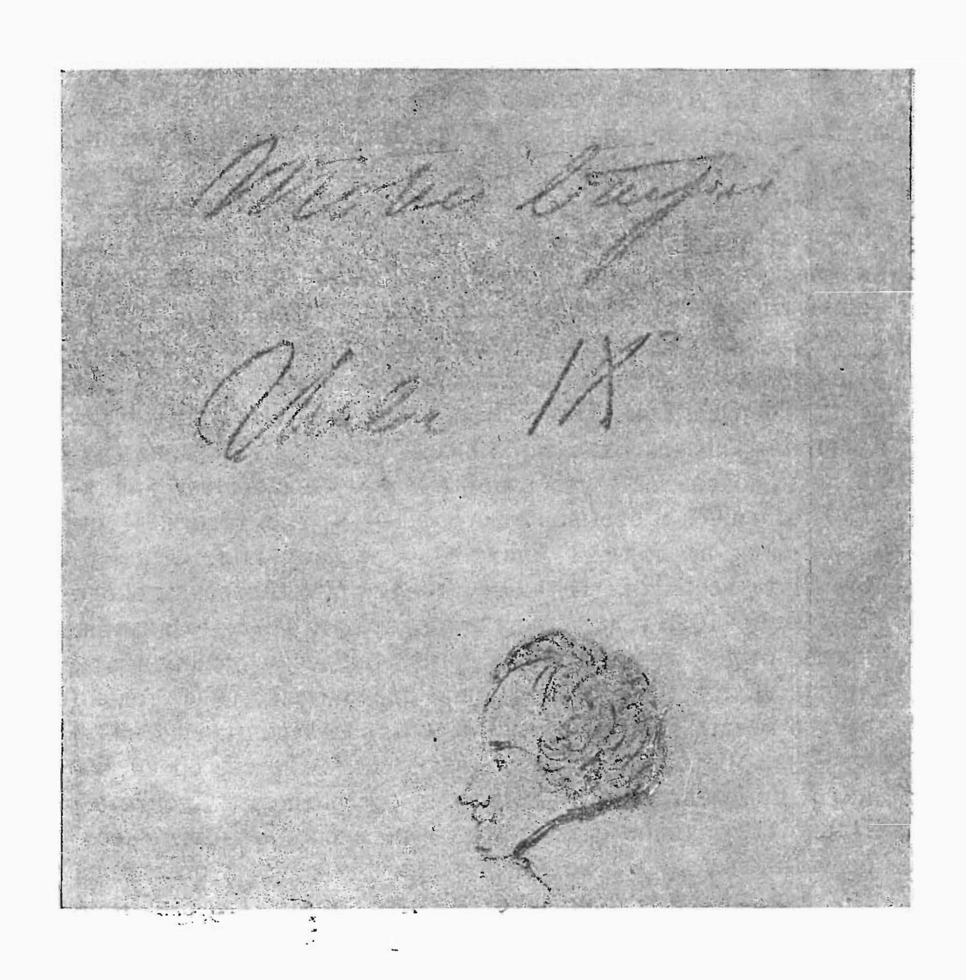


особенно важно, кто те остальные, которых он изобразил рядом с Вольтером, Мирабо и собой-Робеспьером? Не являются ли наброски этого листа 80/2 своего рода философски-политическим компендиумом пушкинских размышлений над судьбами обеих революций, над тем, что было и что могло бы быть? Есть основания считать, что это так. Приблизительно через месяц после того как были сделаны рисунки, Пушкин, уже успокоившись за свою личную судьбу, писал в начале февраля 1826 года Дельвигу: «... С нетерпением ожидаю решения участи нещастных и обнародования заговора. Твердо надеюсь на великодушие молодого нашего царя. Не будем ни суеверны, ни односторонни, как французские трагики. Но взглянем на трагедию взглядом Шекспира...». Это — свидетельство не только того, что он сам в эти недели уже совершил перебежку к «Шекспиру», но и того, что он встретил катастрофу декабрьского восстания с «односторонностью» французских трагиков. Он счел теперь нужным перейти к мотивам о «нещастных» и о «царском великодушии», но на первых порах думал не об этом, а о том, что могло бы быть и наоборот, и что о милосердии к низверженному царю надо было бы умолять тех, кого он ныне именовал «нещастными».

В самом деле, два изображения останавливают наше внимание на этом листе. Одно возглавляет всю колонку профилей. Оно сделано было первым, вверху листа. Себя самого, в террористическом обличьи, Пушкин сделал вторым, непосредственно под ним; лишь дальше были нанесены Мирабо, Вольтер и другие. Это изображение мы встречаем еще дважды. Оно стоит опять-таки на первом месте в группе портретов на следующем листе 81/2; оно же нарисовано на отдельном листе с «эскизами разных лиц, замечательных по 14 декабря 1825 г.», — справа, у края, вторым сверху. Иконографическое отождествление его можно произвести с совершенной определенностью. Сохранившийся портрет в полковничьем мундире, далее — зарисовка, сделанная во время допроса в След-



ственной комиссии, наконец — набросок из собрания декабриста Зубкова, неверно приписываемый Пушкину, устанавливают, что сюиту профилей листа 80/2 возглавляет портрет П. И. Пестеля. Он — первый был в мыслях у Пушкина, когда, работая над черновым началом пятой главы «Евгения Онегина», поэт задумался над трагическими событиями дня и, вослед своим размышлениям, стал непроизвольно зачерчивать многозначительные портреты. Свидетельств об отношении Пушкина к величайшей фигуре декабризма немного. Они сводятся к кратким упоминаниям в дневниках Пушкина: в кишиневском 1821 года и в петербургском 1833 года—да к переданному Липранди пушкинскому отзыву. И то и другое говорит о силе впечатления, произведенного Пестелем, но и о том, что влечения или приязни к нему Пушкин не возымел. 9 мая 1821 года, в Кишиневе, Пушкин вносит в дневник: «Утро провел я с Пестелем; умный человек во всем смысле этого слова. Mon coeur est materialiste, говорит он: mais ma raison s'y refuse. Мы с ним имели разговор метафизический, политический, нравственный и проч. Он один из самых оригинальных умов, которые я знаю». Липранди же рассказывает, что, передавая о знакомстве с Пестелем, Пушкин сказал, «что он ему не нравится» и что, «несмотря на его ум, который он искал высказывать философическими сентенциями, никогда бы с ним не мог сблизиться». Недружественная нота есть и в петербургском дневнике 1833 года, под 24 ноября, где Пушкин записал о встрече с Суццо, бывшим молдаванским господарем: «Он напомнил мне, что в 1821 году был я у него в Кишиневе вместе с Пестелем. Я рассказал ему, каким образом Пестель обманул его и предал этерию, представя ее императору Александру отраслию карбонаризма». Вот — все, что до сего времени позволяло судить о связях Пестеля и Пушкина. Однако портреты Пестеля на листах 80/2 и 81/2 впервые ставят вопрос о том, что Пушкин знал о Пестеле еще до декабрьских событий куда больше, нежели это представлялось раньше. Его связь с тайным об-

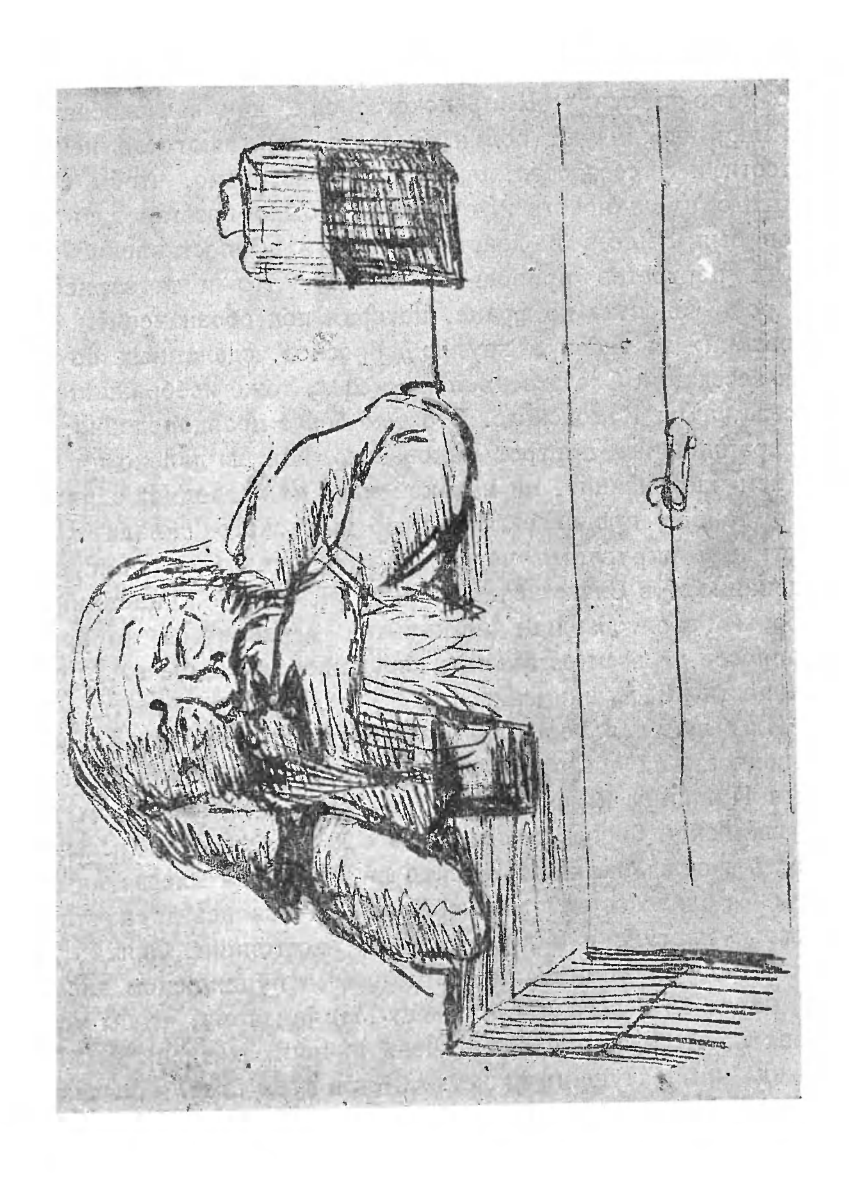


ществом и его роль в движении стали Пушкину ясны очень рано. Вообще с каждым новым документом, появляющимся на свет, взаимоотношения Пушкина с декабристами делаются все определеннее. Недоговоренности и умолчания, чувствующиеся в свидетельствах всех тех декабристов, начиная с Пущина, которые были Пушкину друзьями, становятся явственнее. Обе же сюиты портретов в рукописи № 2370 говорят о такой осведомленности, которая предполагает если не формальное участие в декабрьском движении, то настолько большую житейскую близость к нему, что разница почти стирается.

Особенно знаменательно то, когда сделаны обе серии профилей. Они находятся на полях первых строф пятой главы «Евгения Онегина». Есть пометка Пушкина, что пятая глава «Евгения Онегина» начата 4 января 1826 года. Состояние рукописи показывает, что строфы V—X сделаны без каких-либо задержек и отрывов от строф I—IV, т. е. того же 4 января, или в один-два ближайших к нему дня. О петербургском восстании Пушкин узнал в Михайловском около 20 декабря 1825 года; между этой датой и 4—5—6 января, когда были сделаны портретные наброски декабристов, прошло, таким образом, лишь две недели; еще только велись аресты, далеко не все были произведены, еще менее все были известны, а пуще имели возможность, среди общего придавленного молчания и осторожности, дойти до Пушкина, опально сидевшего в деревенской глуши. В особенности же ничего не мог он знать о судьбе, постигшей Пестеля. Пестель находился на юге, арест его был произведен в Линдах, как раз в день петербургского мятежа, 14 декабря 1825 года; в Петербург он был доставлен и посажен в Алексеевский равелин Петропавловской крепости 3 января 1826 года, т. е. за один-два дня до того, как в Михайловском он был дважды зарисован во главе декабристских серий. Чтобы в это время он мог дважды появиться на листах рукописи № 2370, Пушкин должен

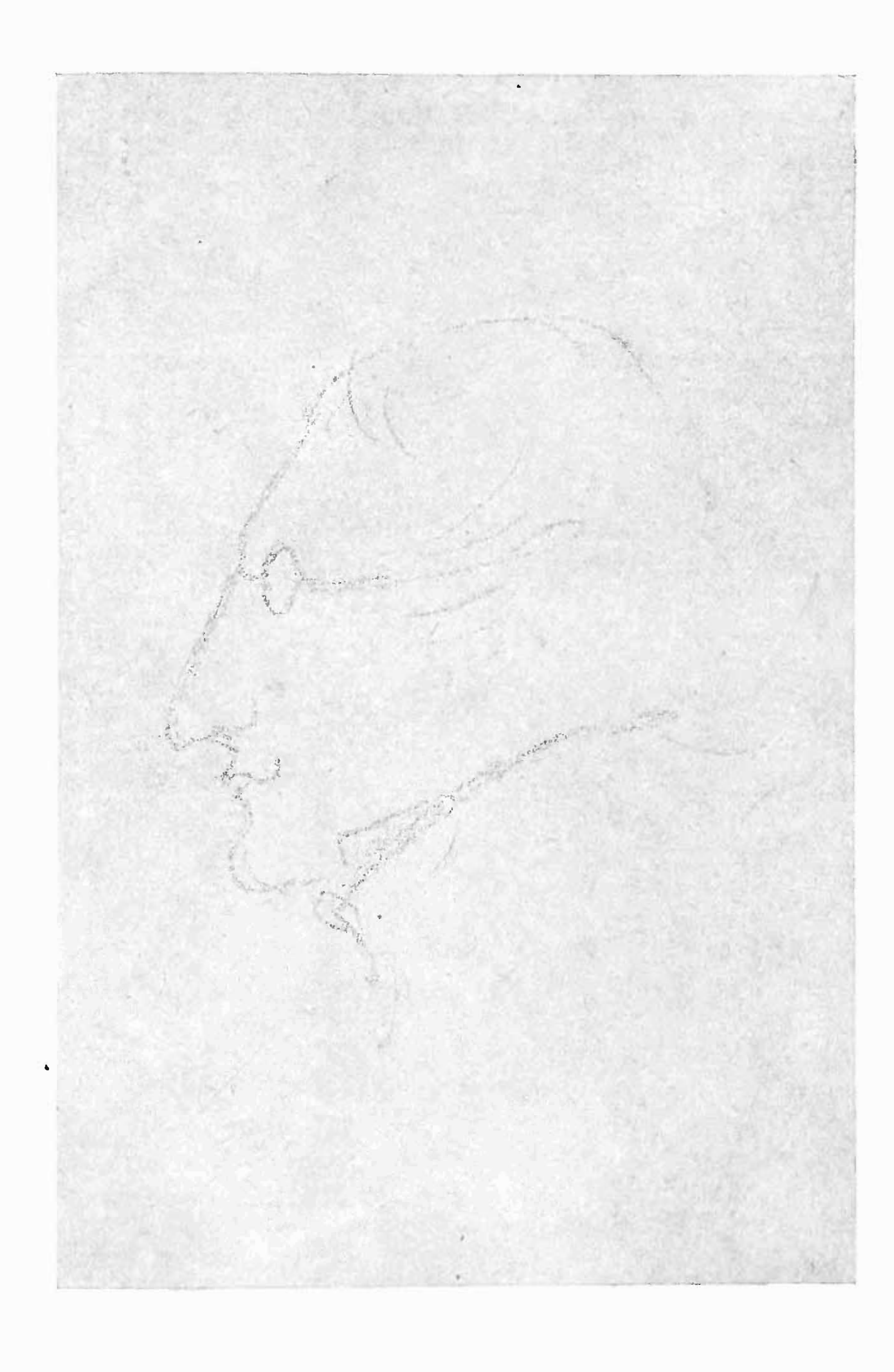
был ясно отдавать себе отчет в том, что такое Пестель. Нельзя случайного вольнодумного знакомца сопоставлять с Вольтером, Мирабо и Робеспьером и от листа к листу им начинать зарисовки русских революционеров. Видимо, кишиневские беседы 1821 года с Пестелем, бывшим уже несколько лет одной из первейших фигур движения, республиканцем и террористом, выяснили Пушкину много больше, нежели о том говорит скупая помета о «разговоре метафизическом, политическом и нравственном и проч.» Видимо, то, что Пушкин узнал, побудило его не выпускать Пестеля из поля зрения. Это было не трудно, пока Пушкин сам находился на юге, — до середины 1824 года, — и этого было достаточно, чтобы в пору, когда дошли вести о крахе восстания, графический шифр Пушкина на листах 80/2 — 81/2 поставил Пестеля на подобающее ему по праву место: центрального явления декабризма вообще и главаря Южного общества — в частности.

Что уже в это время Пушкин знал не только о существовании двух ветвей движения — Северного общества и Южного общества, но и о том, кто является душой, вождем каждого из них, свидетельствует другой портрет, нанесенный на лист 80/2. Он сделан возле профиля Мирабо, у самого обреза страницы. Он изображает человека в штатском, с некрасивым, но выразительным лицом, с нависшим клоком прически, носом «ручкой» и чуть выпяченной нижней губой. Он, как и пестелевский профиль, еще раз повторен на соседнем листе 81/2, — последним в ряде, справа внизу, у внутреннего края страницы. Мы встретим его и в третий раз, среди «эскизов разных лиц, замечательных по 14 декабря 1825 года», опять-таки рядом с Пестелем, — под его профилем, у правого обреза листа. Это портрет Кондратия Федоровича Рылеева. Профильный набросок из собрания декабриста Зубкова таков же. Те же черты — в рисунке «Кюхельбекер и Рылеев на площади 14 декабря 1825 г.». Пушкинская привычка типизировать особен-



ности лица заострила в нашем наброске то, о чем можно догадываться по единственной сохранившейся миниатюре и по рисунку Кипренского: они, как и подобает их стилю, идеализуют облик Рылеева, смягчают его неказистости и угловатости, однако не настолько, чтобы с помощью пушкинского ключа нельзя было восстановить, каков был Рылеев в действительности. Сопоставление всех этих портретов приводит к выводу, что и та зарисовка в рост человека во фраке, которая под обозначением «Каховский» значится в группе набросков, сделанных во время заседаний Следственной комиссии, тоже изображает Рылеева, а не Каховского. Это тем более правдоподобно, что сохранившийся портрет Каховского, как бы далеко ни шла в нем идеализация, ни в какой мере не позволяет сблизить это тонкое продолговатое лицо польского склада с короткими, округлыми чертами, свойственными и рисунку, сделанному в Следственной комиссии, видимо, чиновником, досуже зарисовавшим нескольких декабристов во время допросов, и всем остальным изображениям Рылеева, в особенности же пушкинским.

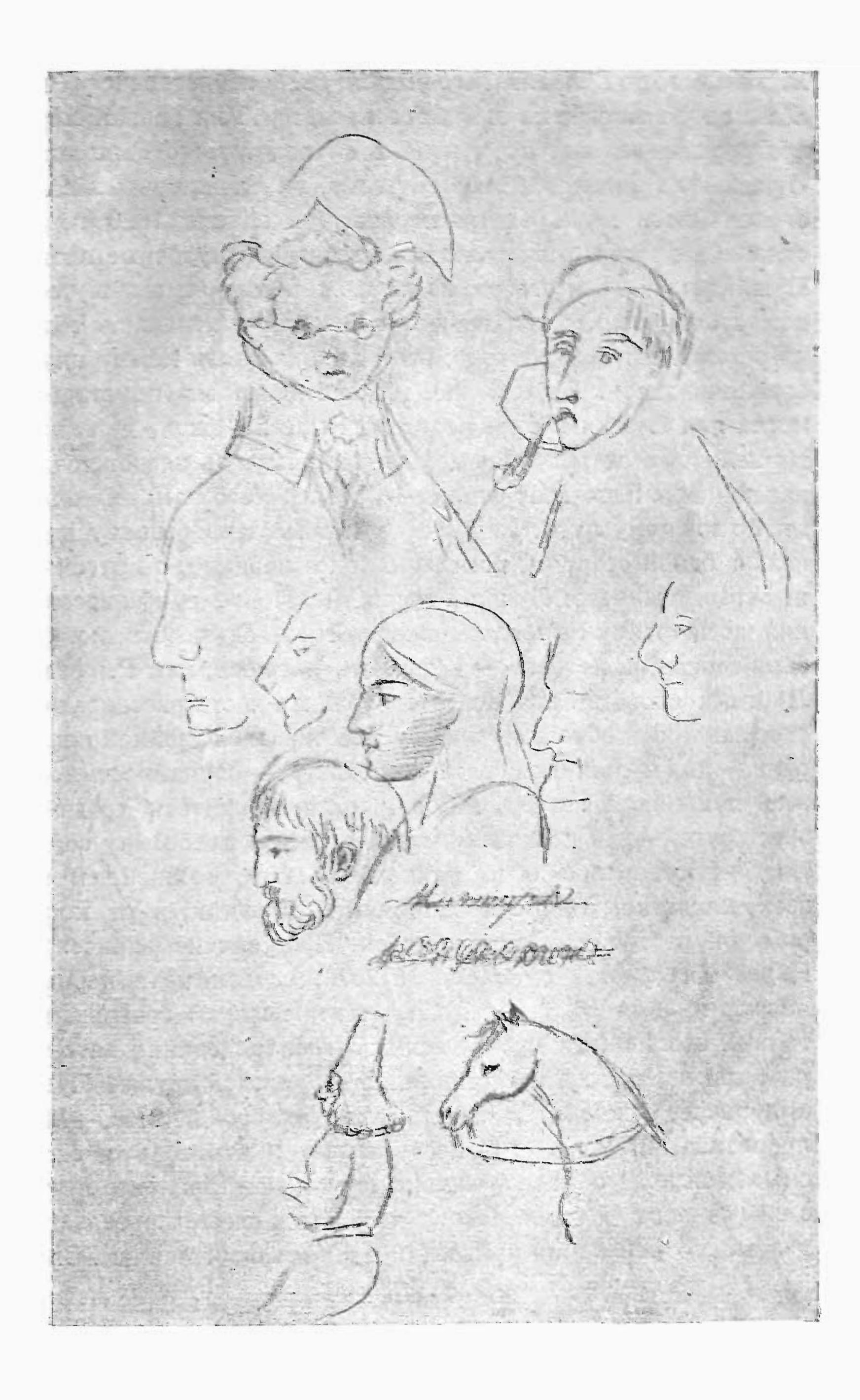
Их выразительность, их реалистичность, наконец — тождественность их повторений говорят о том, что облик Рылеева был Пушкину известен точно и близко. У исследователей пушкинской биографии есть все еще какая-то неопределенность в суждениях о том, знал ли Пушкин Рылеева лично, или же близость их отношений ограничивалась дружественностью переписки и приветами на расстоянии. Однако достаточно уже упоминания о Рылееве в пушкинском письме 21 марта 1825 года к Бестужеву-Марлинскому, чтобы установить, что когда-то была очень личная, жизненная связь между ними. Пушкин пишет: «... он в душе поэт, я опасаюсь его не на шутку и жалею очень, что его не застрелил, когда имел к тому случай, да чорт его знал...». Этот намек на некую историю, чуть было не окончившуюся дуэлью между Пушкиным и Рылеевым, был, видемо, хорошо понятен Бесту-



жеву. Они все явно встречались друг с другом в конце 1819 — начале 1820 года, когда Рылеев появился в Петербурге. Три пушкинских зарисовки дают этому теперь иконографическое подтверждение. Но они свидетельствуют и о большем. Кроме Пестеля, один лишь Рылеев сопоставлен в колонке профилей с триадой Вольтера — Мирабо — Робеспьера. Остальных декабристов он зарисовал на следующей странице (отдельно стоящие по ту сторону черновика, у правого края, три неизвестных профиля и цветы — явно образуют самостоятельную группу, возникшую по какому-то другому ходу его мыслей); правда, он там повторил опять оба портрета, но уже в ином соотношении. Здесь же, на листе 80/2, Рылеев образует политико-революционный pendant к Пестелю: он — символ и душа Северного общества, как тот — Южного. Перед нами все тот же графический шифр. Пушкин, опять-таки, знал о Рылееве куда больше, нежели то можно было предполагать по переписке или по воспоминаниям. Переписка — невинна, литературна, внеполитична, в лучшем случае — осмотрительна. Мемуары же не договоривают. Тому есть любопытнейший образчик, как раз связанный с Пушкиным и Рылеевым.

Существует известный пересказ Соболевского собственного повествования Пушкина о том, как он, узнав в Михайловском о кончине Александра I и наступившем замешательстве междуцарствия, вдруг решил, 11 или 12 декабря 1825 года, самовольно нарушить свою ссылку и отправиться в Петербург. При этом он якобы не решался заехать в столице ни в гостиницу («... остановиться нельзя — потребуют паспорт...»), ни к близким друзьям («... тоже опасно — огласится тайный «приезд ссыльного...»), но «положил заехать сперва на квартиру Рылеева, который вел жизнь не светскую, и от него запастись сведениями...»; далее идет в передаче Соболевского эпизод с зайцами и попами, заставившими-де суеверного Пушкина повернуть с пути обратно в Михайловское, и наконец,

итог в виде собственных слов Пушкина: «... А вот каковы бы были следствия моей поездки,—прибавлял Пушкин, — я рассчитывал приехать в Петербург поздно вечером, чтобы не огласился слишком скоро мой приезд, и, следовательно, попал бы к Рылееву прямо на совещание [13 декабря]. Меня приняли бы с восторгом, вероятно... я попал бы с прочими на Сенатскую площадь и не сидел бы теперь с вами, мои милые». Тут все странно и противоречиво, ежели только не заподозрить рассказ в одном основном умолчании. В самом деле, Пушкин, который от одного появления надзиравшего за ним настоятеля местного монастыря мог «присмиреть как школьник» (рассказ И. И. Пущина о посещении Михайловского), вдруг отваживается отправиться в Петербург в декабре 1825 года только потому, что ему «давно хотелось увидаться с его петербурскими друзьями» (Соболевский). Таков повод. Не лучше и обоснование: «Пушкин рассчитывал, что при таких важных обстоятельствах не обратят строгого внимания на его непослушание»,—хотя никаких ослаблений полицейского порядка и надзора в Петербурге не только не было, и власти всех мастей и назначений находились за делом и на местах, но и, как значится в другом современном рассказе о несостоявшейся поездке Пушкина (передача М. И. Семевского), наоборот, в тревожные дни перед выступлением 14 декабря надзор в Петербурге был усилен, и Пушкин об этом как раз знал из рассказа сбежавшего с перепугу из столицы повара П. А. Осиповой, Арсения, вернувшегося в Тригорское около 10 декабря и сообщившего, что «в Петербурге бунт... всюду разъезды и караулы — насилу выбрался за заставу». Пушкин, услыхав рассказ Арсения, «страшно побледнел», а на другой день «быстро собрался в дорогу и поехал: но, доехав до погоста Врева, вернулся назад». Версия Соболевского, таким образом, с самого начала рушится. Дальше — хуже: Пушкин не решается заехать ни к кому из друзей, дабы его не опознали, но намерен остановиться у Рылеева и запастись какими-то сведениями. Это значит: все близкие, от



Жуковского до Дельвига, его выдали бы, и единственно у Рылеева он чувствовал бы себя в безопасности. Уже первая часть построения нелепа, но и вторая ей подстать: с Рылеевым Пушкин не виделся свыше пяти лет, их личное знакомство ограничилось несколькими месяцами в начале 1820 года; отношения тогда были даже враждебными: шуточные слова Пушкина: «жалею, что его не застрелил» говорят о нешуточном столкновении; сближение произошло в последние годы на расстоянии, в переписке; этим личная связь между ними ограничивалась. Почему же надежнейшим из пристанищ могла для Пушкина быть квартира Рылеева, ежели даже интимнейшие и стародавние друзья оказывались недостаточно надежными? Рассказ Пушкина — Соболевского намеренно ведет по ложному пути. Ему важно, чтобы финал был обусловлен, с одной стороны, возможно более невинно, с другой — не скрыл главного: Пушкин спешил попасть в канун восстания на квартиру Рылеева, и ежели бы это случилось, мог бы быть теперь на каторге — «иль быть повешен, как Рылеев». Другими словами, вся подготовительная часть рассказа построена таким образом, чтобы у нее оказался двойной план: один — для чужих, для света, для власти, — случайность всей этой пушкинской затеи, которая могла кончиться трагически; другой—для посвященных в истинную подоплеку событий, — иносказание о политическом шаге, важнейшем из всех, какие когда-либо предпринимал Пушкин, и от которого он отступился, ибо убоялся. Пушкинские зарисовки Рылеева на листах рукописи № 2370, сделанные в первых числах января 1826 года, дают этим выводам совершенно точный итог: ежели еще до всякого «обнародования заговора», при первых же известиях о петербургской неудаче Пушкин рисует Пестеля, Рылеева и ряд их сообщников, — его прерванная поездка к Рылееву может иметь только один смысл: он знал о предстоящем выступлении, знал кто и что с ним связаны, и более того: у него были ежели не обязательства, то основания присоединиться к заговорщикам. Сло-



ва Пушкина Николаю при московском свидании: «был бы с ними»—имеют более точный и значительный смысл, нежели в той интонации случайности в духе Соболевского, в какой их все еще воспринимают.

Подтверждением этому служат и зарисовки второго листа 81/2 (см. № 58).

58

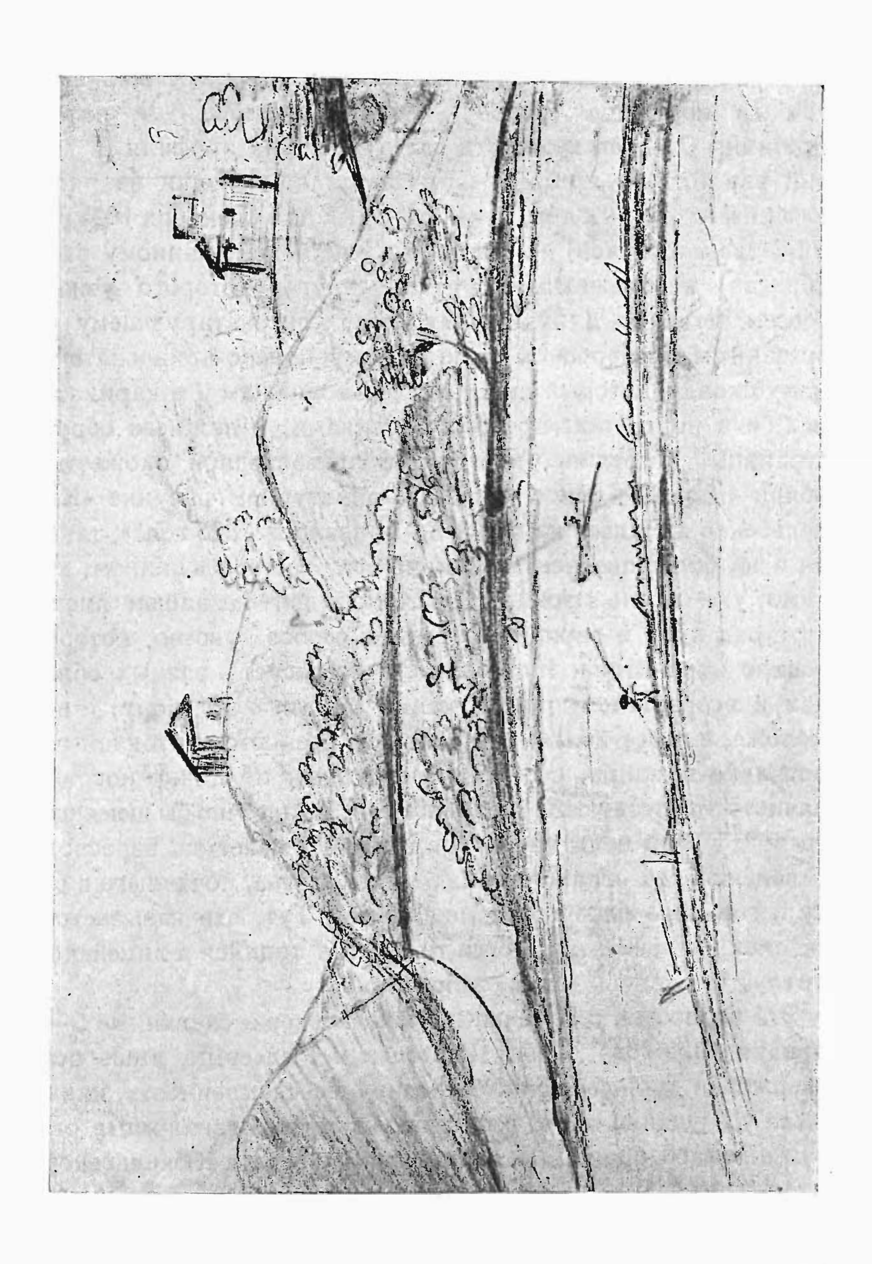
Мужские профили: Пестель, Пущин, Пушкин, Вяземский, Кюхельбекер, Рылеев. . . . . стр. 218—219.

Карандаш; 29×23 см. Л. Б. Рукопись № 2370, лист 81/2.

— Между предыдущими и данными набросками находится страница, заполненная одним лишь стихотворным текстом, без рисунков. Это—VII—VIII строфы пятой главы «Евгения Онегина». Двойное течение чувств и мыслей: «Евгений Онегин» — декабристы, которое сопровождало работу над листом 80/2,—исчерпало себя; Пушкин занялся одной поэмой. Но оно вернулось опять, когда на новой странице он занялся строфами IX—X. Те же два потока заполнили ее. Только центр тяжести несколько переместился. Его графика стала интимнее, личнее, непосредственнее. Ежели лист 80/2 является как бы философски-политическим обобщением событий, своего рода графической алгеброй декабризма, то лист 81/2 занялся арифметическими величинами, частностями, теми, кто близок и дорог, можно, сказать — людьми своего круга, друзьями, товарищами. Первую ноту Пушкин взял было в том же тоне, что и раньше: зарисовки на странице он начал опять профилем Пестеля; однако в характере этого нового наброска появились изменения: он сделан менее схематично; у него есть подробности, мелочи, которых в начальном очерке нет; это уже не столько символ, глава движения, сколько человек, полковник Павел Иванович, с которым тогда-то были такие-то встречи и беседы. Такое же изменение отмечается и во втором портрете — Рылеева, сделанном на этой странице. Он замыкает собой профильный



ряд, как Пестель открывает его: между ними двумя помещаются все остальные; он находится внизу, у внутреннего края страницы, последним. Он, опять-таки, жизненнее, реалистичнее, нежели на предыдущем листе, его черты резче, портретнее, интимнее. Это — Кондратий Федорович, с которым Пушкин был на «ты». Такое переключение сразу дало себя знать в остальных профилях: второй набросок сверху, большой мужской головы, перекрыл пестелевскую зарисовку и размерами, и интимностями, и жизненной определенностью. Он повторен на этой странице дважды. Между обоими его вариантами Пушкин поместил самого себя. Однако автопортрет он перечеркнул; это не робеспьеризованный переряженец предшествующего листа, а обычное, каноническое самоизображение, явственное, похожее, понятное каждому. Что побудило Пушкина заштриховать себя? То ли внутреннее чувство, запретившее сопоставлять свою судьбу с теми, кого он изображал и от которых он сам отделился, повернув во-свояси от погоста Вревского? Или, наоборот, — усугубленная осторожность, не пожелавшая рисковать пребыванием даже в этом графическом ряду обреченцев? Как бы то ни было, нарисовав и выключив себя из декабристской сюиты, Пушкин опять вернулся к предшествующему облику. Теперь он уже совсем вплотную подошел к нему, он внимательно и подробно стал закреплять его черты; именно этот второй профиль позволяет отождествить оба наброска. Мы узнаем его по такому же профильному изображению в группе сослуживцев и друзей декабриста Зубкова, сделанной Д. Соболевским и находившейся в руках дочери Б. К. Данзаса,—Т. Б. Семечкиной; правая полуфигура, у самого края, изображает «первого друга», «друга бесценного», Ивана Ивановича Пущина. Здесь он приглажен и принаряжен, как полагается на подобного рода изображениях, заменявших наши групповые фотографии такого же назначения и качества. Пушкин же зарисовал его так, как делал обычно,— с угловатостями и нажимами, резко, вольно, ра-



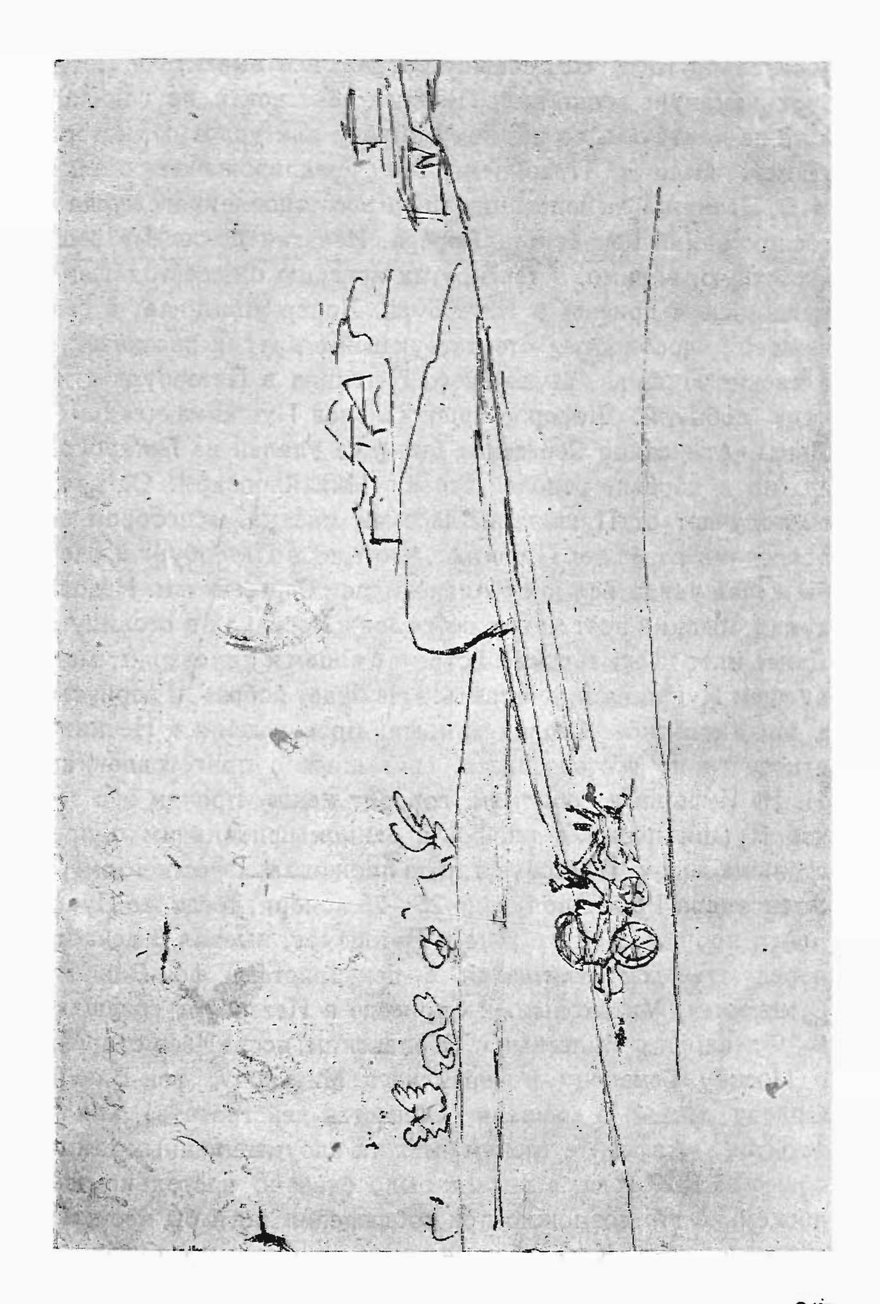
стрепанно. Крепкое, с широкими чертами, мужественное лицо на его рисунке куда ближе к позднейшим жизненно точным портретам Пущина, нежели подлощенная интерпретация Соболевского. Эти два пущинских профиля (в третий раз тот же профиль встречается опять-таки на листе с «эскизами разных лиц, замечательных по 14 декабря 1825 г.», в центре набросков) примыкают к еще более длинному ряду абрисов, изображающих другого друга, которого узнать совсем легко по длиннейшему носу, контрастирующему со срезанным подбородком, и по общему нелепо-привлекательному складу, который передавался не однажды и в карикатурах, и в портретах: профиль с усиками, у нижнего обреза страницы, посредине, передает с превосходной схожестью облик «Кюхли»; таков он и в карикатурном рисунке «Кюхельбекер и Рылеев на площади 14 декабря 1825 года», таков он и на более позднем, подлинном портрете, сделанном, видимо, уже после тюрьмы. Серия «Кюхлей» на нашем листе, этот ряд проб и вариантов, выдает особое чувство, которое водило карандашом Пушкина. Он его рисует в разных обликах и возрастах: и таким, каким он был в эту пору, и помоложе, и вовсе юным,— лицейским птенцом, в стоячем воротничке мундира, с совсем несуразным по длине носом и начисто отсутствующим подбородком. Есть точно бы щемящая тревога в этой цепи набросков, какая бывает за взрослого «младенца», за «блажного», за «дон Кихота», попавшего в беду и горького своей беспомощностью. Тут, что называется, «и смех, и грех»: так когда-то Кюхля топился в лицейском пруду, так теперь «влип» в политику.

Эти зарисовки с Пущина и Кюхельбекера, сделанные 5—6 января 1826 года, между Пестелем и Рылеевым, лишь подтверждают ту совершенно интимную осведомленность, какая была у Пушкина о том, кто и как из друзей и знакомцев был связан с заговором. Так, в отношении портрета Кюхельбекера надо отметить, что в эти дни, когда Пушкин зарисовывал его, он скрывался, пробираясь к границе, и был арестован

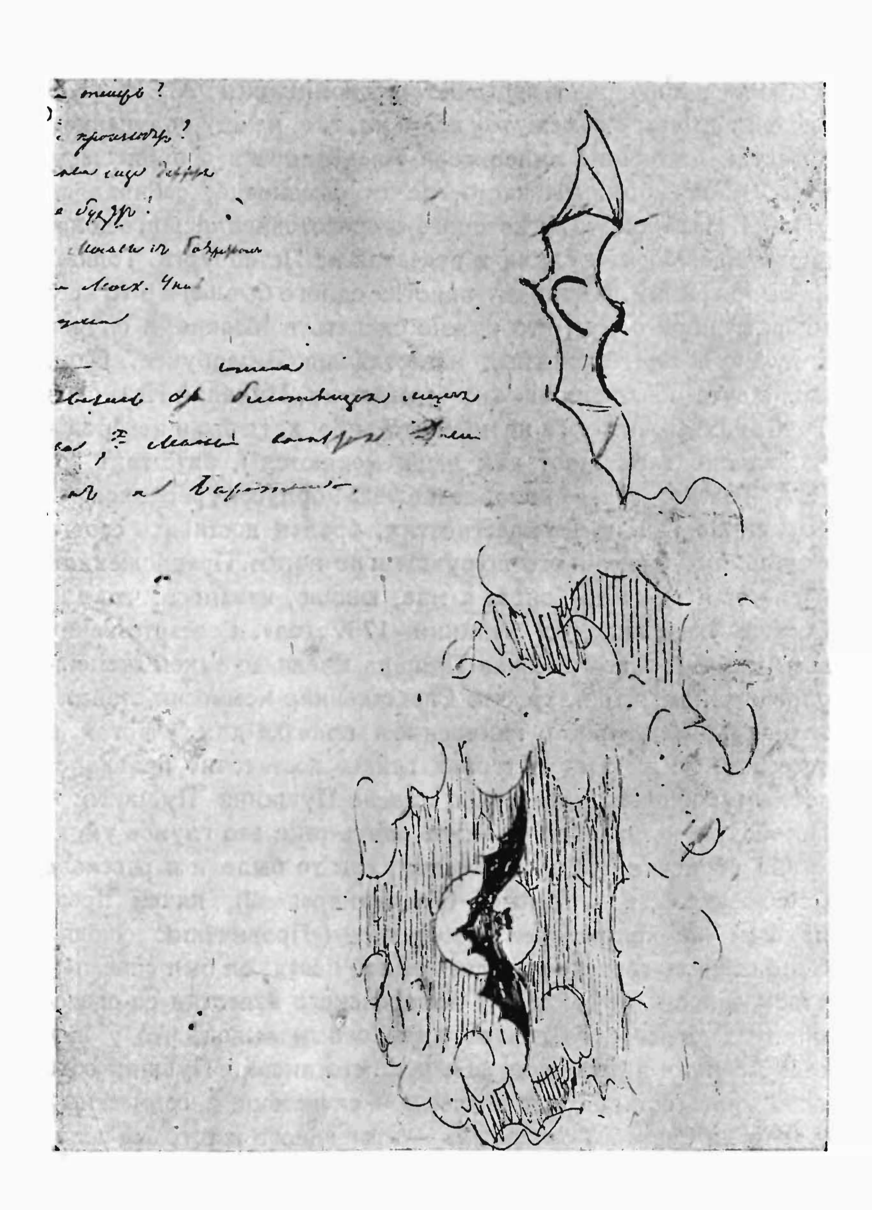


в Варшаве спустя две недели после того как графика друга била тревогу на полях онегинских черновиков. Более того — в формальном смысле слова Кюхельбекер вступил в Северное общество только в конце ноября 1825 года, т. е. уже среди нарастающей смуты междуцарствия, почти накануне выступления, точно бы лишь приводя во внешний порядок давно налаженные связи и соучастие в предстоящем деле. Об официальном вступлении Кюхли в состав Общества Пушкин за десяток дней, прошедших от этого события до восстания, разумеется, узнать не мог; но рисунок показывает, что он знал о внутреннем, настоящем положении Кюхельбекера среди декабристов и представлял себе, как должен был он вести себя на площади в мятежных рядах. В том же смысле интересно наличие портрета П. А. Вяземского, нарисованного у самого обреза страницы, впереди второго профиля Пущина. Почему оказался он здесь, в этой группе? Его далеко идущий либерализм, действенный и последовательный, приведший его к участию в составлении конституции с Новосильцевым, к подписанию записки об освобождении крестьян, к опале и близким связям с декабристскими кругами, — все это могло, конечно, дать пищу размышлениям Пушкина в эти дни, заставить его тревожиться, сопоставлять, примеривать и в общем ряду зачертить его облик. Однако — только ли это? Или Вяземский был тоже на положении Кюхельбекера, т. е. формально — во-вне, а по существу — внутри, но благодаря стечению обстоятельств в игру не вошел, в решительные дни оказался в стороне, и уцелел, как сам Пушкин? Не был ли он в числе тех лиц, на которых Пушкин намекал, говоря о своих записках, уничтоженных в связи с восстанием? Пока это только вопросы; но не исключена возможность, что еще выплывут данные, которые принесут с собой утвердительный ответ.

В более непосредственном и важном соотношении с Пушкиным стоят зарисовки с И. И. Пущина. Думается, что его оба портрета подкрепляют догадку, недавно высказанную от-



носительно того, что, спешно собравшись выехать в Петербург накануне восстания, Пушкин действовал не случайно и не по наитию, а по прямому вызову или условию, которое у него было с Пущиным. Это предположение сделано М. В. Нечкиной на основании вновь восстановленного куска из воспоминаний декабриста Лорера. Излагая по-своему общеизвестную, видимо, в тех кругах историю о несостоявшемся пушкинском приезде в Петербург, Лорер упоминает о важнейшей подробности, отсутствующей в других рассказах,— о письме Пущина, вызвавшего Пушкина в Петербург к началу событий. Лорер пишет со слов Пушкина-младшего. Льва: «Александр Сергеевич был уже удален из Петербурга и жил в деревне родовой своей —Михайловском. Однажды он получает от Пущина из Москвы письмо, в котором сей последний извещает Пушкина, что едет в Петербург и очень бы желал увидаться там с Александром Сергеевичем. Недолго думая, пылкий поэт мигом собрался и поскакал в столицу...» Далее идет та же версия о встрече с попом и о суеверии, заставившем Пушкина промолвить: «Не будет добра», и вернуться в Михайловское. Сводка данных, произведенная Нечкиной относительно обстоятельств, связанных с приготовлениями И. И. Пущина к событиям, говорит между прочим и о том, что Пущин посылал письма к единомышленникам о предстоящих делах. В Москве, где он проживал, известие о смерти Александра I было получено 25—26 ноября; тогда же Пущин подал прошение об отпуске в Петербург, выехал 5 декабря, перед отъездом совещался с декабристами фон-Визином, Семеновым, Митьковым, по приезде в Петербург совещался 8—9 декабря с Рылеевым и Оболенским, после чего отправил в Москву Семенову и через него Митькову, фон-Визину, Орлову письмо о «решении Общества действовать», как говорится в «Алфавите членам бывших злоумышленных тайных обществ» 1827 года; в письме было сказано настолько ясно, насколько это возможно при соблюдении хотя бы кое-какой осторожности: «Когда будете читать письмо, все будет кон-



чено». О московских настроениях пред-декабрьской поры красноречиво свидетельствуют воспоминания А. И. Кошелева: «В этот промежуток времени, т. е. между получением известий о кончине императора Александра и о происшествиях 14 декабря, мы часто, почти ежедневно, собирались у М. М. Нарышкина, у которого сосредоточивались все доходившие до Москвы слухи и известия из Петербурга. Толкам не было границ. Не забуду никогда одного бывшего в то время разговора о том, что нужно сделать в Москве, в случае получения благоприятных известий из Петербурга. Один из присутствовавших на этих беседах, кн. Николай Иванович Трубецкой (точно он, а не иной кто-либо, хотя это и невероятно, однако верно: вот как люди меняются!), адъютант гр. П. А. Толстого, тогда командовавшего корпусом, расположенным в Москве и ее окрестностях, брался доставить своего начальника, связанного по рукам и по ногам. Предложениям и прениям не было конца, а мне, юноше, казалось, что для России уже наступил великий 1789 год». Соответственно всему этому, и вся поездка Пущина имела до такой степени определенный характер, что Следственная комиссия ставила специальный вопрос о намеренном приезде для участия в восстании. Уже этот материал делает достаточно правдоподобным сообщение Лорера о вызове Пушкина Пущиным в Петербург, но надобно отметить опять-таки это глухое умолчание об истинной цели поездки, как то было и в рассказе Соболевского, и странный, благонамеренный, ничем предидущим не подготовленный финал («Провидению угодно было осенить своим покровом нашего поэта: он был спасен»), чтобы сопоставление этого лореровского известия со сведениями Соболевского делало неизбежным вывод, что у них есть крепкая внутренняя связь, и что письмо Пущина есть основание, остановка у Рылеева — следствие, а совместный выход на Сенатскую площадь — итог одного и того же дела, которому удостоверяющей печатью служат зарисовки на этом 81/2 листе рукописи.

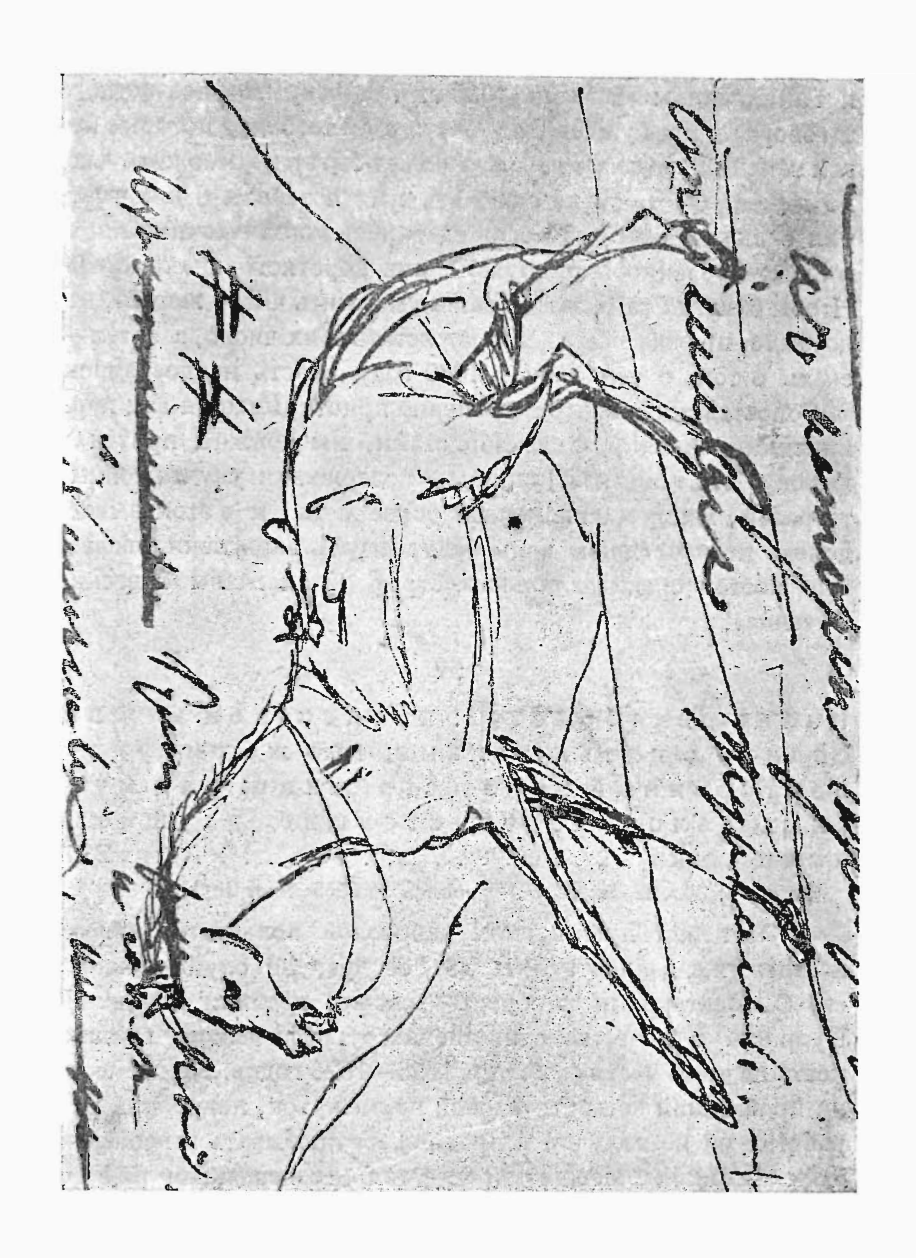


Они позволяют в достаточной мере уточнить и взаимоотношения Пушкина и Пущина по линии заговора. Сам Пущин продолжал общую линию умолчания. Он говорил, но не договаривал о связях Пушкина с готовящимся восстанием. Вернее, он рассказал в своих «Записках» правду о начале, но только полуправду о конце. Да, когда-то была недоверчивая настороженность к либеральным воззрениям Пушкина, к «подвижности пылкого его нрава», к «сближению с людьми, ненадежными», к «жалким привычкам изменять благородному своему характеру» и т. д.; следствием этого был отвод его «подозрениям насчет общества»; однако становится все более несомненным что в 1825 году это было уже в достаточной мере изжито, и Пущин, в январе этого года посетивший в Михайловском Пушкина, увез с собой оттуда не просто чувство исполненного долга, но и сознание того, что опальный друг, которого он так долго держал поодаль от заветного дела, теперь приобщен к нему. «Записки» Пущина в этом смысле так же нуждаются во вскрытии их второго плана, как и другие сообщения: пушкинское бегство с дороги назад более чем оправдывало взятую рассказчиками линию, — ибо иначе оставалось бы только клеймить и осуждать; однако не после трагической смерти Пушкина можно было делать это, да еще близким людям! Знаменательно для приемов Пущина, что он совсем умалчивает о том, о чем со слов Пушкина говорят остальные: в «Записках» нет ни слова о пушкинской поездке в Петербург. Наоборот, Пущин ведет рассказ в том направлении, что попрежнему-де, несмотря на напор друга, он ни в чем ему не признался и его рвение охладил. После такого душа на что глядя мог бы помчаться Пушкин в Петербург, ежели бы дело действительно обстояло так, как с напускной, деликатной суровостью, охраняющей Пушкина от нареканий, описал Пущин? Надо помнить, что он писал тогда, когда никаких других сведений об этом еще не появлялось, и он не мог предполагать, что будет выдан. То, что обнаружило трещины в его версии, выплыло на свет лишь после его смер-



23

ти, а Лорер и декабристские профили, решительно ставящие рассказ под сомнение, появляются только теперь, через семьдесят пять лет. Думается, что уже можно наметить линию, которая будет иметь наибольшее сходство с тем, что было в действительности. Вступил ли Пушкин в тайное общество, принял ли его Пущин членом? — Нет, для такого предположения не имеется никаких данных; тут Пущин не изменяет истине; да иначе не могло бы быть и того, что Следственная комиссия, так часто вертевшаяся вокруг литературного влияния Пушкина на декабристов, не обнаружила его сочленства в Северном обществе. Однако знал ли Пушкин о готовящемся выступлении и должен ли он был сам принять в нем участие? — Видимо, да! После свидания с Пущиным в январе 1825 года он был, надо думать, как бы на положении посвященного, сочувствующего, который был связан с заговором пока лишь нравственными обязательствами; и который должен был доказать, что достоин доверия, когда придет время действовать. Зарисовки листов 80/2 и 81/2 свидетельствуют, что доверие Пушкину было оказано подлинное; явка, данная в адрес Рылеева, говорит, что и вызван был он во-время и к самому делу; то, что он «страшно побледнел», услыхав о петербургских тревогах перед 14 декабря (Семевский), и сразу же собрался в путь и выехал,—указывает, что он приступил к выполнению обязательств; а то, что уже в дороге он отступился и пополз обратно в михайловскую нору,—объясняет и иносказания рассказчиков и чистую в своем отрицании версию Пущина. Может быть, позволительно сказать, что «первый друг» сделал все, чтобы Пушкин не оказался перед потомством политическим и моральным дезертиром. Но не его вина во всяком случае, ежели остальные друзья захотели перехитрить историю, и стали что-то выкладывать и кое на что намекать. Куда многозначительнее, нежели раньше, представляются поэтому теперь и стихи «Ариона»: «Нас было много на челне... — Лишь я таинственный певец—На берег выброшен грозою...»—и запись, сде-



ланная Пушкиным в 1830 году в «Родословной Пушкиных и Ганнибалов»: «В конце 1825 г., при открытии несчастного заговора, я принужден был сжечь свои тетради, которые могли замешать имена многих, а может быть, и умножить число жертв. Не могу не сожелеть о их потере: я в них говорил о людях, которые после сделались историческими лицами, с откровенностью дружбы или короткого знакомства». Чтобы «многих замешать и даже умножить число жертв», надо было, прежде всего, самому встать в их число, а затем — знать о том, о чем даже в 1830 году власть не дозналась.

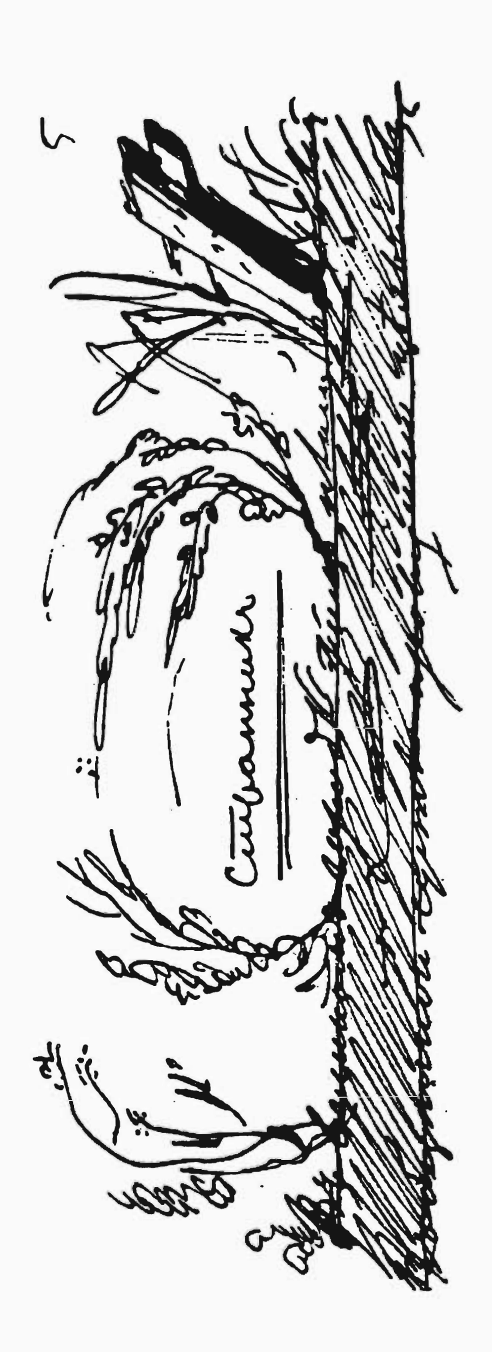
Сопоставляя все, что постепенно приоткрывается над пушкинскими связями с декабристами, мы должны притти к выводу, что пометка Пушкина о содержании уничтоженных тетрадей, видимо, как нельзя более точна, и в этом выводе далеко не последнюю роль будут играть зарисовки, сделанные поэтом среди начальных строф пятой главы «Евгения Онегина».

59

Казнь декабристов: крепостной вал, виселица с пятью телами; тот же рисунок, повторенный внизу страницы; ряд мужских голов; черти, стоящие, идущие и пляшущие . . . . стр. 221.

Чернила; 30×22 см. Л. Б. Рукопись № 2368, лист 38/1.

— Этот лист пушкинских набросков пользуется известностью уже двадцать пять лет, со времени опубликования его С. Венгеровым в брокгаузовском издании сочинений Пушкина в качестве единственного графического отклика поэта на трагические события 1825—1826 годов. Но несмотря на прошедший четвертьвековой промежуток, подробной разработки он не получил и продолжает пребывать в венгеровском состоянии. Между тем остается неосвещенным ряд вопросов и об его содержании, и об его возникновении, и о времени, когда он был сделан.



Нет сомнения относительно темы обоих набросков вверху и внизу страницы: и по сути и по подробностям бесспорно, что Пушкин запечатлел здесь потрясшее его известие о казни 13 июля 1826 года на кронверкском валу Петропавловской крепости пяти декабристов, которых он всех лично и достаточно близко знал; он даже отметил это известие шифром, на листке рукописи со стихотворением в память А. Ризнич, сопоставив два услышанных одно за другим события: смерть Ризнич (см. № 60) и казнь декабристов: «Усл. о см. 25» — «У. о. с. Р. П. М. К. Б. 24», т. е. «услыхал о смерти [Ризнич] 25 [июля 1826 года]» — «услыхал о смерти Рылеева, Пестеля, Муравьева, Каховского, Бестужева 24 [июля 1826 года]». Оба наброска казни разнятся подробностями: на верхнем — одна форма вала и ворот, запертых и заштрихованных; на нижнем—другая, с изображением открытых ворот, вала с виселицей и здания с крышей, причем сама виселица и тела вычерчены отчетливее и пристальнее. Видимо, Пушкин, вернувшись еще раз к зарисовке, пытался, внутренне непроизвольно, нагляднее и острее представить себе жуткую картину мучительной смерти людей, с которыми, как позднее признался он Николаю I при свиданьи-допросе после возвращения в Москву из ссылки, был бы вместе во время восстания. Эта внутренняя пристальность к сцене казни еще сильнее сказалась в его набросках виселиц, сделанных в 1828 году, в черновиках «Полтавы» см. №№ 66, 67, 68).

Как возникли очерки виселиц, профили и фигуры чертей на этой странице и можно ли установить какую-либо связь между ними? Положение набросков, их состояние и соотношение с двумя строчками текста позволяют как будто установить следующий ход пера по листу: первой была нанесена Пушкиным строка: «И я бы мог как шут на...»; о том, что должно было следовать за этим и какое значение придавал Пушкин слово «шут», в том трагическом сопоставлении, какое дал рисунок виселицы, можно лишь гадать, но явственно, что строчка и рисунок связаны двойным повторением



и что смысл «шута» должен заключать в себе что-то вроде сравнения предсмертных конвульсий в веревочной петле при позорной казни с вынужденным и унизительным кривлянием шута на канате перед базарной площадью; как явствует из материалов, приведенных Д. Д. Благим во втором издании его «Социологии пушкинского творчества», понятие «шута» употреблялось Пушкиным именно как социально-позорящее, унизительное для достоинства благородно-рожденного человека. Написавши начало строчки, Пушкин зачеркнул «шут на...» и стал искать другого сравнения и продолжения. Эта остановка разрешилась, как обычно, рисунком — первым наброском виселицы. О такой последовательности возникновения и связи строки с рисунком свидетельствует еще то обстоятельство, что рисунок частично задевает понизу буквы уже написанных слов. Дальнейший процесс заполнения страницы шел, видимо, так: отступя немного вниз от верхней виселицы, Пушкин вторично начал ту же строку, уже без сравнения с шутом, и написал: «И я бы мог...», однако снова не нашел продолжения, задержался и стал чертить профили, покрывая ими все пространство вокруг брошенной полустроки; при этом от человеческих лиц стал переходить к полууродам, уродам, наконец фантасмагорическим обликам (ср. переход от мужского профиля в очках к бесовской голове в тех же очках); далее ассоциация повела к воспроизведению уже привычных, по кишиневским упражнениям, очерков стоящих, бегущих и пляшущих чертей и, наконец, от этой пляски переключилась снова в картину «пляски» тел на веревках виселицы и дала нижний рисунок казни, большего объема; здесь более точно прорисованы тела, данные в разных позах и состояниях: левый висит мешком, у второго еще движутся ноги, третий и четвертый — в конвульсиях, пятый неподвижен.

Среди профилей — большинство имеет портретный характер; однако отождествлению поддаются пока три наброска: так, верхний маленький, справа, нарисованный выше всех

остальных, позволяет по специфическим особенностям своего удлиненного лица предположить, что это — портрет кн. С. П. Трубецкого, горе-«диктатора» восстания, спрятавшегося в решительную минуту; те же черты дважды даны Пушкиным на не раз помянутом листе с портретами лиц, причастных к декабрьским событиям. Большой профиль старика ниже, справа, в полуфигуру, изображает отца поэта, Сергея Львовича; это — дальнейшее развитие уже встречавшейся ранее в пушкинских рукописях зарисовки С. Л. Пушкина, но с еще более старческими, заостренными чертами; в пору наброска С. Л. было пятьдесят шесть лет. Тянущийся от него к другому краю страницы ряд профилей, получивших наиболее законченный вид в левом очерке с густо прочерченной линией носа, бровей и глаз, столь же несомненно передает черты дядюшки, стихотворца Василия Львовича Пушкина, шестидесятитрехлетнего пижона. Ассоциативная связь этих двух набросков со всей страницей может быть объяснена предположительно тем, что портрет отца, с которым Пушкин был в разгаре тяжелой вражды, явился графическим отражением пушкинских размышлений о своей собственной судьбе, о крупных неприятностях, которые чуть было не навлек на него недавно, в начале михайловского сидения, Сергей Львович своими сплетнями и доносами; Пушкин просил тогда Жуковского и Адеркаса о переводе «в крепость»; может быть, по этой линии (крепость — Петропавловская крепость) возник под пером образ С. Л.; облик же легкомысленно-дружественного дядюшки явился по противоположности с враждующим отцом.

Когда были сделаны все эти зарисовки на листе 38/1? Его положение в тетради № 2368 таково, что прямых данных нет, и ответ можно получить лишь по косвенным сопоставлениям. Смежный лист справа — пустой, а несколько строк на его обороте, из седьмой главы «Евгения Онегина», с описанием могилы Ленского («Кругом его цветет шиповник...» и т. д.), писаны в обратном направлении, верхом вниз, как и все пред-



шествующие страницы рукописи, начиная с первой; таким образом в отношении всей этой половины тетради наш лист изолирован. Его непосредственная связь со второй половиной (38/2—59/1) не более тесна. Смежные листы, 43/2—38/2, заполнены черновиками пятой главы «Евгения Онегина»— строф XXVII—XXX, XXX—XXXIV, XXXV—XXXVII, причем к нашим наброскам, с обратной стороны страницы того же листа, примыкает черновик конца XXXVII строфы и вся XXXVIII в редакции первого издания, от: «Перед Онегиным холодным...» и до: «Сраженье будет, не солгу — Честное слово дать могу...». Далее идут листы 49/1—44/1, содержащие черновик статьи «О народном воспитании», находящейся между «Евгением Онегиным» и записью русских сказок. При этом надо отметить, что на листе 48/1 содержится известная фраза о декабристах: «... должно надеяться, братья, друзья и товарищи погибших успокоются временем и размышлением, простят в душе своей необходимости и с надеждой (на великодушие), на милость монарха (коего власть не ограничена никакими законами)...». Страница, которая содержит эту фразу, как и почти вся статья, написана карандашом, — рисунки же на нашем листе сделаны чернилами. Таким образом, ни по месту, ни по приемам начертания, ни по дате нельзя установить прямого отношения между статьей и набросками виселицы.

— Датировать страницу приходится по общему положению в рукописи — во-первых, и принимая во внимание специфичность ее темы и, так сказать, взволнованность ее композиции — во-вторых. И то, и другое позволяет предположительно считать, что временем возникновения этих пушкинских зарисовок и полустрок являются дни, примыкающие к 26 июля 1826 года, когда до Пушкина дошла весть о казни пяти «вне-разрядников».

~~Фракийскiя Элегiи.~~ +)

Стихотворенiя Виктора Тепля-
-кова. 1836.



+ Отпечатаны и на днях
поступятъ въ продажу

60

Автопортрет верхом; женский профиль . . . . стр. 223.

Карандаш; 11×17 см. Л. Б. Рукопись № 2368, лист 43/1.

— Как и автопортрет в рост (см. № 56) — это очень редкая разновидность автопортретов Пушкина (см. еще «автопортрет в бурке» Ушаковского альбома); рисунок является своего рода иллюстрацией к стихам строфы V главы второй «Евгения Онегина»: «...с заднего крыльца — Обыкновенно подавали — Ему донского жеребца...», и более поздним охотничьим мотивам: «... мы встаем и тотчас на коня, — И рысью по полю при первом свете дня...» (из: «Зима. Что делать нам в деревне...», 1829 г.), или: «И каждой осенью я расцветаю вновь... Ведут ко мне коня; в раздолии открытом — Махая гривою, он всадника несет» («Осень», 1833 г.). Рисунок сделан во время работы над строфой XXVI главы пятой «Евгения Онегина» («С своей супругой дородной — Приехал толстый Пустяков...» и т. д.), которая набросана карандашом на листе 43/1, под чернильным автографом: «Подруга дней моих суровых», и черновиками строфы XXV, продолжающимися на листе 43/2. Женский профиль, того же типа с большими черными глазами и южным носом, уже несколько раз встречался в тетрадях Пушкина (см. рукопись № 2369, лист 12/2 и сл. — см. № 27 и сл.); он был там отождествлен с изображением Амалии Ризнич; появление его здесь подтверждает определение: в середине 1826 года, 25 июля, дошло до Пушкина в Михайловское известие о смерти Ризнич, — черновики строф пятой главы «Онегина» приходятся примерно на эту же пору.

— Рисунок находится в конце строфы, по нижнему обрезу страницы.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, приблизительно июлем 1826 года, в Михайловском.

61

Карикатура на Д. В. Веневитинова. . . стр. 225.

Чернила; 14,5 × 8,1 см. Третьяковская галлерея.

— Узкая полоска бумаги, с характерным наброском юноши в слишком большом, не по росту, фраке, и слишком большой, не по голове, шляпе, представляет собой вырезку из цельной страницы, на которой были еще и другие рисунки Пушкина, как явствует из нескольких штрихов от других набросков, оставшихся в верхнем левом углу. Это следы той же операции, которой были подвергнуты изображение П. А. Вяземского (см. № 63) и два автопортрета Пушкина, один под другим, на таком же клочке листа (см. № 62) попавшие уже в таком виде в собрание И. С. Остроухова (ныне — в Третьяковской галлерее). Карандашная надпись на данной карикатуре поясняет, что пред нами «Веневитинов»; характер этого пушкинского рисунка, однако, таков, что в иконографическом отношении подтвердить или опровергнуть обозначение нельзя: набросок менее всего портретен, его цель явно состоит в том, чтобы подчеркнуть разлад между взрослостью костюма и юностью того, кто его носит. Но косвенно это, думается, может служить подтверждением надписи, ибо здесь иносказательно выразилось то, что по существу говорил Пушкин, после первых встреч, о двадцатиоднолетнем вожде московских любомудров; отвлеченная выспренность и метафизическая сложность шеллингианства Веневитинова облекала его природную молодость, как юнца — слишком большой костюм с чужого плеча.

— Датируется рисунок, соответственно времени знакомства Пушкина с Веневитиновым, сентябрем — октябрем 1826 г., в Москве.

62

Два автопортрета . . . . стр. 227.

Чернила; 13 × 4,8 см. Третьяковская галлерея.

— Опять вырезка из листа, содержавшего, видимо, когда-то несколько пушкинских набросков, но впоследствии разрезан-

ного на куски, чтобы получить «отдельные рисунки Пушкина». Вырезка была в руках Бартенева, затем перешла вместе с другими вырезками (см. № 61, 63) к И. С. Остроухову, и от него в Третьяковскую галлерею. Автопортреты сделаны с явственно выраженною целью: они сопоставляют двух Пушкиных — молодого и зрелого. Верхнее изображение рисует его с длинными и густыми вьющимися кудрями и еще полуотроческим, полным складом лица; таким Пушкин должен был быть после выхода из Лицея; в петербургские годы 1818 — 1819 — 1820; уже южные автопортреты дают более заостренные черты (см. № 24). Нижний портрет представляет, видимо, опять-таки, Пушкина не той поры, когда делался набросок (такого Пушкина см. № 87), а будущего, созревшего, о котором через несколько лет он напишет: «Поредели, побелели — Кудри, честь главы моей...». Середину между обоими этими автопортретами займет упомянутый № 87, который был сделан на отдельном листе, затем подрезан и вклеен в Ушаковский альбом. Предположение о «бывшем и будущем» Пушкине представляется правдоподобным и в том отношении, что это в традициях пушкинских самоизображений (см. № 23), и что оно соответствует графической игре, которую вел Пушкин не раз.

— Датируется рисунок, по аналогии с однотипным изображением Веневитинова (см. № 61), сентябрем — началом октября 1826 года, в Москве.

63

Портрет кн. П. А. Вяземского . . . . стр. 229.

Чернила; 13,2 × 9,1 см. Третьяковская галлерея.

— Листок, когда-то бывший в группе бартеневских рисунков, перешедших затем к И. С. Остроухову, и ныне находящийся в Третьяковской галлерее, — содержит наиболее разработанное из пушкинских изображений П. А. Вяземского. Он особенно резко подчеркивает его неказистую

наружность. В двух других набросках Вяземский дан серьезнее, несколькими общими чертами, без нажима, для себя; таков большой карандашный профиль; таков же и миниатюрный рисунок среди столбика голов на странице «Путешествия Онегина» (см. № 55). Данный портрет имел другое назначение — светское и шутливое, как и «Вяземский — церковным старостой» (см. № 93); но последний был явной карикатурой, этот же претендует на передачу Вяземского точно бы таким, каков он есть, однако с наперед рассчитанным проявлением его неприглядности; может быть, это надо считать шутливо-дружеским комментарием Пушкина к тем строчкам стихов Вяземского, которые посвящены им Ек. Н. Ушаковой, и где он противопоставляет свою и ее наружность: «Меня обидела судьба — И задарила вас природа».

— Датируется рисунок, по аналогии с однотипным изображением Веневитинова (см. № 61), концом сентября — началом октября 1826 года, в Москве.

64

Обрыв, деревья, плетень . . . . стр. 231.

Карандаш, чернила; 30,5×22 см. Л. Б. Рукопись № 2368, лист 28/1.

— Рисунок является вариантом такой же композиции, находящейся на смежном, левом листе 27/2. Первоначально оба рисунка были сделаны карандашом. Чернильные контуры и штриховка проложены по карандашу позднее, во время работы Пушкина над стихотворением: «Сводня грустно за столом...». Последние строфы этой вещи перешли с листа 27/1 на лист 27/2. Работая над черновиком, Пушкин обводил теми же чернилами старый карандашный рисунок, частью давая ему большую рельефность, частью добавляя новые детали. Близкие по характеру, пейзажные наброски карандащом, местами обведенные и дорисованные чернилами, есть в этой же рукописи еще на листах 23/1, 35/1, 35/2, 36/1.

— Датируется рисунок, соответственно тексту «Сводни» и сделанной там же карандашом дате на листе 21/1,—1827 годом, повидимому (судя по пейзажу) августом — сентябрем, в Михайловском.

65

«Мудрец брадатый» . . . . стр. 233.

Чернила; 6,5×8 см. Л. Б. Рукопись № 2371, лист 11/1.

— Характерный, острый профиль, классического стиля, проработан так детально и выисканно (линии головы, морщины на лбу, брови, глаза, щеки), что правильнее предположить перерисовку какого-то образца, нежели вольное сочинение. Моделировка, проведенная Пушкиным, делает вероятным, что перед нами воспроизведение барельефного портрета, повторенное, вероятно, Пушкиным не непосредственно, а с графического переложения, характерного для начала XIX века. Точнее отождествить рисунок пока не удалось. Примечательна в этом наброске уверенность характеристики и художественных приемов, свойственная скорее профессионалу, нежели дилетанту; это тоже, до известной степени, указывает на заимствованное, копийное происхождение образа.

— Рисунок сделан среди черновиков первой песни «Полтавы». По верху страницы идут строки: «Была та смутная пора — Когда Россия молодая...». Рисунок возник в процессе исправлений, вычеркиваний и добавок, после заключительных строк: «Дробя стекло, кует булат...».

— Датируется рисунок, соответственно тексту, 1828 годом. Следует отметить, что в верху страницы есть дата: «5 апр.»; это, однако, расходится с тем, что известно о времени работы над «Полтавой»: 3—27 октября 1828 года. Возникает вопрос, не является ли данный отрывок первым наброском будущей поэмы, сделанным еще весной двадцать восьмого года, оставленным и вновь начатым спустя полгода? Этому в известной мере соответствует и вступительный характер

стихов, которые, может быть, первоначально должны были открывать собой поэму.

66

Казнь декабристов . . . . стр. 235.

Чернила; 21,5×6 см. Л. Б. Рукопись № 2371, лист 38/2.

— В рукописях Пушкина, это — последние три листа, посвященные судьбе декабристов (см. №№ 57, 58, 59). Значительность этих заключительных откликов пушкинской графики на трагический финал декабрьского восстания — не меньшая, чем у листов 1826 года. Разница между ними ясна. Те наброски были непосредственным графическим отражением ареста и казни пятерых. В этой прямой близости к событиям — их основной интерес. Три новых рисунка имеют другой, внутренний ключ. Они сделаны спустя два года и по иному поводу. Мы находим их в черновиках «Полтавы» (рукопись № 2371). На листе 38/2 изображена виселица с пятью казненными и два отдельных очерка повешенных; на листе 39/1 — одна фигура на веревке; на листе 43/2 — три висящих смертника. Внутренне-политический стержень одной из основных тематических линий «Полтавы», прикрытый исторической и романтической фабулой, давно ясен. Восстание Мазепы, казнь Кочубея — Искры, победа Петра представляют собою переключенное уподобление декабрьских происшествий. Этой общей расшифровке «Полтавы» рисунки казни в черновиках поэмы дают совершенно точную опору и подтверждение. Более того, они столь же определенно связывают воедино и личную судьбу Пушкина. «Полтава» была написана осенью 1828 года, в первую половину октября. В середине этого года, самого мучительного в богатом преследованиями существовании Пушкина, возникло дело о богохульной эротике «Гавриилиады». Буря налетела вдруг. Правда, два года, 1826—1827, тянулось дело о стихах «Андрей Шенье»; но оно было явно вздорным, и Пушкин, как будто, тревожился не слишком. Да и III Отделение, видимо, было такого же мне-

ния. Настойчивая и всесторонняя слежка фон-Фока, начальника отделения, сделала в конце 1827 года совсем успокоительные выводы: «Поэт Пушкин ведет себя отлично хорошо в политическом отношении»; в другой сводке стоит то же: «Поэт Пушкин здесь... сей последний ведет себя весьма благоразумно в отношении политическом». О том, что автором «Гавриилиады» является Пушкин, было известно официально уже два года: упоминание об этом в донесении жандармского полковника Бибикова датировано 1826 годом. Тем неожиданнее было резкое развертывание событий (вызовы Пушкина в особую комиссию, допросы, отречение, письмо царю, учреждение постановлением Государственного Совета, в качестве итога дела об «А. Шенье», секретного надзора за Пушкиным, как за неблагонадежным, утверждение этого Николаем I в августе 1828 года) и тем сильнее потрясла эта новая полоса бед уже утихомирившегося было Пушкина, начавшего год «Стансами»: «Нет, я не льстец, когда царю — Хвалу свободную слагаю...». Если в конце мая Пушкин пишет элегически-усталое: «Дар напрасный, дар случайный...», то роковой август приносит уже сигнальные стихи: «Снова тучи надо мною — Собралися в тишине...». Они определенны, но их метафорическое проявление внутренней тревоги не дает представления о действительном состоянии Пушкина, когда ожидание оказалось реальностью, и дело стало развертываться. Только сейчас, сопоставляя несколько строк из его стихотворений конца 1828 года с этими тремя рисунками «Полтавы», мы можем утверждать, что Пушкин чувствовал себя в таком же положении, в каком были декабристы во время следствия. Он переживал это мучительно. Он внутренно, по-настоящему, объединял теперь их судьбу со своей. Видимо, самочувствие его порою доходило до такой потрясенности, что он даже примеривал, — как это делал не раз и в других случаях, — судьбу пяти смертников к себе. Эти рисунки черновиков «Полтавы» надо сопоставить с настойчивыми мыслями о виселице, которые мы встречаем

в интимных стихах этой поры к Е. П. Полторацкой («Когда помилует нас бог, — Когда не буду я повешен...») и к Ек. Н. Ушаковой («Вы ж вздохнете ль обо мне, — Если буду я повешен?»), чтобы через внешнюю полушутливость строк засквозило настоящее, глубоко пережитое чувство обреченности и позорной смерти. Оно искало себе выхода и получило исключительную яркость в описании томления и казни Кочубея. Автобиографизм рисунков дает им в этом смысле особую печать. Следует отметить также и то, что на эту же пору (7 октября) приходится один из вызовов Пушкина в Следственную комиссию.

— Рисунок на листе 38/2 сделан тремя частями, последовательно расширявшими смысл изображения и объем темы: у верхних строк, слева, Пушкин нарисовал сначала две фигуры повешенных в балахонах, со связанными за спиной руками; через несколько строк этот набросок принял вид виселицы с пятью телами; наконец, совсем внизу, у края страницы, сцена казни получила обобщающий и полный характер: вал, стена, будка, виселица и пять казненных.

— Рисунок находится среди черновиков первой песни «Полтавы» со стихами: «Зачем так тихо за столом. — Она лишь гетману внимала...» — «Зачем с неженскою душой — Она любила конный строй, — И бранный звон литавр, и клики — Пред бунчуком и булавой — Малороссийского владыки...».

— Датируется рисунок, соответственно тексту, первыми числами (1—3) октября 1828 года, в Петербурге.

67

Повешенный . . . . стр. 237.

Чернила; 13,5×3,5 см. Л. Б. Рукопись № 2371, лист 39/1.

— Сравнительно с общим рисунком виселиц на предыдущем листе 38/2 и с наброском трех казненных на следующем — 43/2, эта отдельная фигура повешенного — самая выразительная и страшная. Черты смертничества даны в ней так подчеркнуто, что явно внутреннее самоистязание, с каким Пуш-

кин их отыскал, пережил и передал. Сила и мучительность изображения достигают почти уровня зарисовок казней, которые есть у классических мастеров искусства; в одном отношении рисунок Пушкина даже ярче: в нем нет профессионального объективизма, полуравнодушия, которые свойственны анатому Леонардо или эпику Калло; своей устрашающей экспрессивностью Пушкин в этом листе ближе всего подходит к Гойе. Эта возбужденная сосредоточенность внимания на одной фигуре казненного заставляет предполагать, что мысли о виселице, применительно к самому себе («.. Когда не буду я повешен...»; «... Если буду я повешен...»), получили в этом рисунке наибольшую автобиографичность; это, так сказать, графическая пометка в дневнике. Во внешней обработке образа есть несколько отличий от фигур обоих других листов: костюм с пуговицами, имеющий вид мундира, абрис головы в виде черепа и т. п.

— Рисунок сделан в процессе работы над тем же отрывком первой песни «Полтавы», что и рисунок на листе 38/2; видимо, он возник в ту минуту, когда Пушкин очертил скобкой, в качестве нужных ему, средние строчки (от: «Зачем она певала — Лишь песни, кои он слагал...», до: «Когда Москва его не знала, — Когда он беден был и мал...») и провел под этими стихами длинную продольную черту, повторенную затем под ногами повешенного.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, первыми числами (1—3) октября 1828 года, в Петербурге.

68

Три повешенных . . . . стр. 239.

Чернила; 8,5×9,5 см. Л. Б. Рукопись № 2371, лист 43/2.

— Последнее, третье изображение казни — см. листы 38/2 и 39/1 — сделано во время дальнейшей работы над первой песней поэмы и является развитием верхнего ряда набросков на листе 38/2; оно варьирует количество изображений и детали, в виде доски на груди первого казненного, формы смерт-

нических балахонов, расположения фигур по перспективе и т. п. Для силы воображения, с какой Пушкин представлял себе эти объективированные рисунками сцены казни, показателен отрывок из выпущенной главы «Капитанской дочки». Со времени набросков в «Полтаве» прошло пять лет, и все же Пушкин почти буквально, со всеми оттенками своей старой потрясенности, повторяет словами то, что когда-то изобразил графически: «... Вдруг луна вышла из-за облака и озарила зрелище ужасное: к нам навстречу плыла виселица, утвержденная на плоту. 3 тела висели на перекладине. Болезненное любопытство овладело мной. Я захотел взглянуть на лица висельников. По моему приказанию гребцы зацепили плот багром. Лодка моя толкнулась о плывшую виселицу. Я выпрыгнул и очутился между ужасными столбами. — Полная луна озаряла обезображенные лица несчастных... Над ними прибита была черная доска, на которой белыми крупными буквами было написано: «Воры и бунтовщики». Гребцы смотрели равнодушно, ожидали меня, удерживая плот баграми. Я сел опять в лодку. Плот поплыл по реке. Виселица долго чернела во мраке. Наконец, она исчезла, — и лодка моя пристала к высокому и крутому берегу...».

— Рисунок находится среди черновиков отрывка первой песни «Полтавы», в конце страницы, слева, у набросков будущих стихов: «В толпе казаков... — Презренных девою несчастной... — Когда же вдруг меж казаков — Ее поступок огласился... — И беспощадная молва — ее стыдом... — Над ним старинные права — Мария сохранила...».

— Датируется рисунок, соответственно тексту, первыми числами (1—3) октября 1828 г., в Петербурге.

69

Женская фигура, в профиль, — предположительно П. А. Осипова . . . . стр. 241.

Карандаш; 13×7,5 см. Л. Б. Рукопись № 2371, лист 36/2.

— Рисунок, беглого и чернового характера, представляет все же определенный иконографический интерес, поскольку

довольно уверенно прочерченный профиль лица и характерный контур фигуры дают материал для иконографического отождествления наброска. Есть основания предположить, что Пушкин зарисовал здесь одну из обитательниц Тригорского. Сопоставление с имеющимся портретным материалом показывает, что больше всего сходства есть с изображениями Евпраксии Вульф. Портрет 1829 года, известный по Пушкинской выставке 1899 года, и портрет в кресле, принадлежащий Пушкинскому дому, содержат ряд черт, родственных данному рисунку. Однако возраст изображенного Пушкиным женского облика явственно старше тех восемнадцати лет, в которых была Е. Н. Вульф в 1828 году, когда сделан набросок. С этой точки зрения представляется сомнительным и отождествление с «Зизи», «полувоздушной девой гор», женского портрета выставки 1899 года. Скорее следует предположить, что как этот портрет, так и пушкинская зарисовка относятся к матери Зизи — к Прасковии Александровне Осиповой, усиленно занимавшейся Пушкиным и некоторое время занимавшей его собой в михайловско-тригорской глуши. Ей было в год приезда Пушкина из Одессы 45 лет, но она хорошо сохранилась и выглядела моложе своего возраста. Пушкин галантно отметил ее «осеннюю» привлекательность известными стихами: «Цветы последние милей—Роскошных первенцев полей», написанными ей в альбом в 1825 году,— видимо, в решающую пору их сближения. В описании ее наружности, оставленной А. П. Керн, мы встречаем те же черты моложавости и приятности: «Она, кажется, никогда не была хороша собой, рост ниже среднего, гораздо впрочем в размерах; стан выточенный, кругленький, очень приятный; лицо продолговатое, довольно умное; нос прекрасной формы, волосы каштановые, мягкие, шелковистые; глаза добрые, карие, но не блестящие; рот ее только не нравился никому: он был не очень велик и не неприятен особенно, но нижняя губа так выдавалась, что это ее портило. Я полагаю, что она была бы просто маленькая кра-

савица, если бы не этот рот. Отсюда раздражительность ее характера».

— Рисунок находится в конце чернового отрывка «Гости съезжались на дачу»,—и сделан при переходе к черновикам «Полтавы», со строкой: «Сам гетман сватов шлет».

— Датируется рисунок, соответственно тексту, приблизительно первыми числами октября 1828 года.

70

Лошади на воле . . . . стр. 243.

Чернила; 8,5×16,5 см. Л. Б. Рукопись № 2371, лист 61/2.

— Таких набросков, передающих одними линиями движения и позы лошадей на воле, в пушкинских рукописях несколько. Рисунки обличают изумительную зрительную память и виртуозный навык в изображении резвящихся на свободе лошадей. Видимо, Пушкин это делал часто, во много большем количестве, чем это дошло до нас. Все сохранившиеся рисунки относятся к 1828 и 1829 годам. В данной рукописи есть еще три подобных наброска: на листах 15/1, 44/2, 51/2; первый связан с черновиками стихов: «Кобылица молодая, честь кавказского тавра...»; три остальных—с черновиками «Полтавы», ее второй и третьей песнями. Более поздний рисунок находится в Ушаковском альбоме — лист 75/1 (1829 г.).

— Данный рисунок сделан на странице с черновиками отрывка третьей песни «Полтавы»: «Уж близок полдень, жар пылает — Как пахарь битва отдыхает...» и т. д. Рисунок находится у строк: «Кой-где гарцуют казаки, — Молчит музыка боевая...», и т. д. Рядом, в правом углу, имеется начатый и незаконченный очерк всадника на лошади, слева — наш рисунок; он развивает таким образом, по одному из ассоциативных направлений, тему отдыха.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, серединой октября (около 16-го) 1828 года, в Петербурге.

71

П е й з а ж с о с р у б л е н н ы м п н е м . . . . стр. **245.**

Чернила; 14,5×21 см. Л. Б. Рукопись № 2371, лист 88/2.

— Среди пейзажных набросков Пушкина, это — едва ли не лучший по легкости и артистичности изображения; в штрихе, свободном, ложащемся на лист сразу, уверенно и тонко, есть настоящая пластичность, нечастая в пушкинской графике. Сравнение с изображением леса, сделанным в ту же пору и в тех же местах и находящимся через страницу, на листе 90/1 (см. № 73), говорит о явной художественной удаче Пушкина. Однако частично ее надо отнести за счет подражания: Пушкин здесь имитирует устоявшиеся пейзажные изображения начала XIX века, с условной полуреалистической, полуромантической природой; об этом свидетельствуют ритмические колечки листьев, схематичность сучьев, форма пня и т. п.; наоборот, в рисунке на странице 90/1 Пушкин пытался передать живое изображение хвойного леса, и работал пером менее свободно, иногда ощупью.

— Рисунок находится в черновиках стихов, связанных с восьмой главой «Евгения Онегина», но не вошедших в ее окончательную редакцию: «Неслышно в залу Нина входит, — Остановилась у дверей...» и т. д.; рисунок сделан в конце строфы, после брошенной строки: «Одной Татьяной поражен...».

— Датируется рисунок, соответственно тексту и соседним листам, видимо, концом 1828 года, возможно — ноябрем — декабрем, когда Пушкин был в тверском имении А. Н. Вульфа — Малинниках.

72

С у м а с ш е д ш и й д о м; п е й з а ж; р о м а н т и ч е с к и е ф и г у р ы . . . . стр. **247.**

Чернила; 30×21 см. Л. Б. Рукопись № 2371, лист 89/2.

— На странице находятся три группы рисунков; по верху пейзаж: столбы, деревья, стена деревянной постройки; в середине — сцена в сумасшедшем доме; внизу — очерк лошади

и, правее, — две мужских фигуры романтического склада, в плащах и шляпах с перьями.

Наиболее детально разработана тема сумасшедшего дома, являющаяся центральной для данной страницы и дающая несколько типов сумасшедших, в характерных позах, с отличительными атрибутами — колпаками и т. п. Одна из фигур повторена позднее, иной техникой, в карандаше. Зарисовки сумасшедших мы снова встречаем у Пушкина в черновиках «Странника» — рукопись № 2377 А, лист 46/2 (см. № 129); наш рисунок моложе на семь лет и является первым проявлением внимания Пушкина к этой теме, которая получила позднее двойную тематическую разработку: в стихотворении 1833 года: «Не дай мне бог сойти с ума», где есть строки, близкие к сюжету рисунка: «Посадят на цепь дурака — И сквозь решетку, как зверька — Дразнить тебя придут...», и затем в «Страннике» 1835 года.

— Датируется рисунок по соседнему, сделанному теми же чернилами и пером, листу 30/2, на котором находится черновой набросок стихов: «Брадатый староста Авдей» и вариант такой же романтической фигуры, с копьем, в плаще и в шляпе с пером. Соответственно этому, рисунок может быть отнесен к осени 1828 года, предположительно к октябрю — ноябрю, в Малинниках.

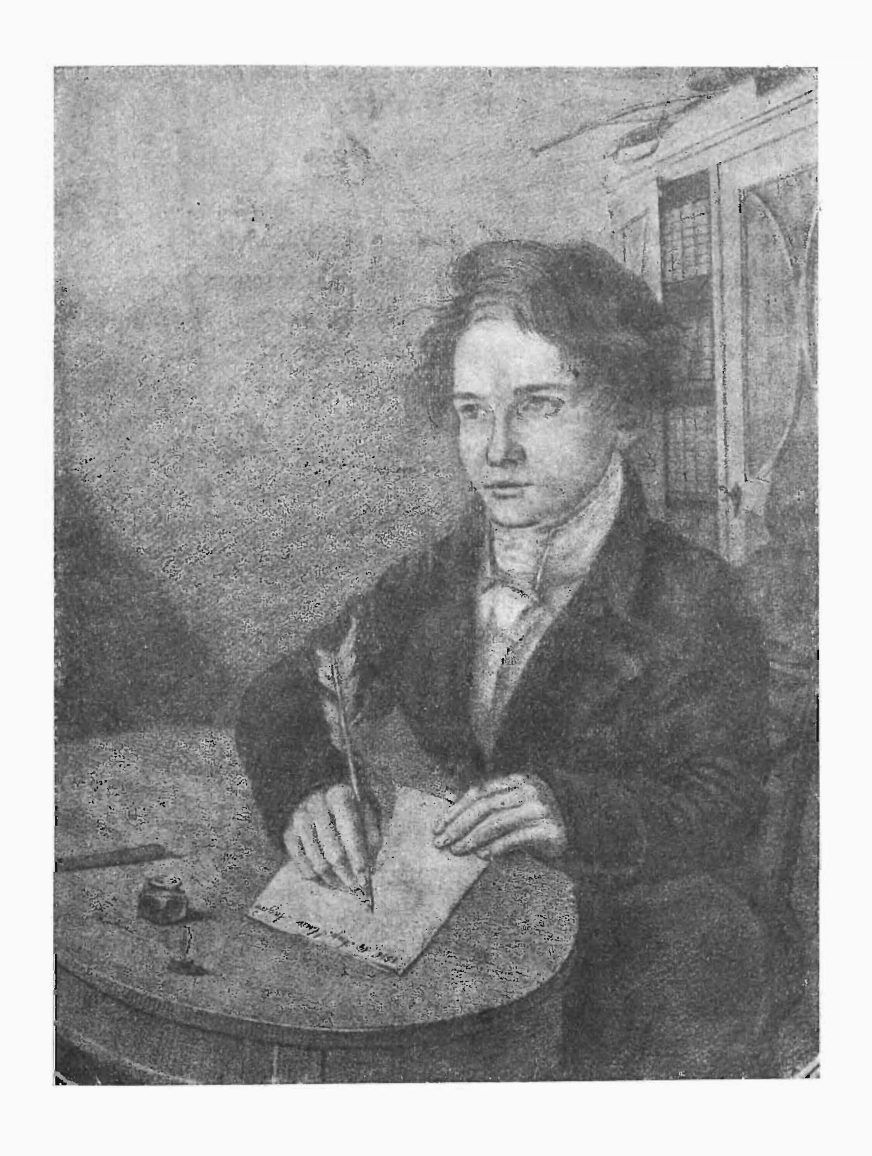
73

Лесной пейзаж . . . . стр. 249.

Чернила; 11×21 см. Л. Б. Рукопись № 2371, лист 90/1.

— Рисунок занимает страницу, лишенную текста; однако лист оборван по правому краю, что доказывает уничтожение какой-то записи. Среди графических опытов Пушкина, это — образец чистого пейзажа, исполненного притом с явно выраженным вниманием к особенностям лесной чащи, зарисованной с дороги у опушки.

— Датируется рисунок, соответственно наброску: «Брадатый староста Авдей», сделанному на обороте листа теми



же чернилами и пером,— 1828 годом. Можно предположить, что рисунок является дорожным впечатлением от поездки Пушкина осенью — в октябре — этого 1828 года в Малинники, тверское имение А. Н. Вульфа.

74

Кубки; деревья . . . . стр. 251.
Карандаш; 25×20 см. Л. Б. Рукопись № 2371, лист 22/1.

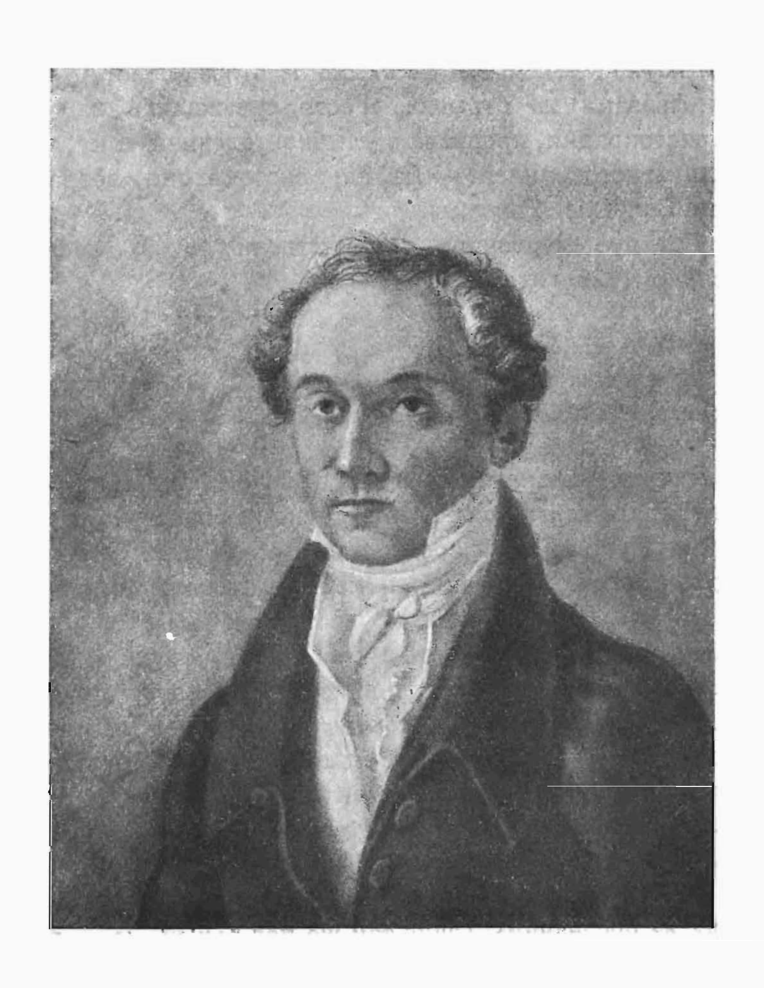
— На странице находится лишь одна карандашная строка вверху: «И в самом деле...», перечеркнутая и брошенная, перешедшая в группу вольных набросков: кубков и, по бокам, очерков деревьев. Кубки занимают центральное место и, повидимому, были сделаны первыми, после чего по обеим сторонам появились очертания стволов, которые более или менее явно повторяют изгибы ручек сосудов. В дальнейшем тетрадь была перевернута по широкой линии, к низу, и тот же карандаш набросал абрис деревца и профиль старой женщины в чепце.

— Датируется рисунок, соответственно всей группе соседних листов, приблизительно 1828 годом.

75

Убитая женщина . . . . стр. 253.
Чернила; 21×30 см. Л. Б. Рукопись № 2371, лист 89/1.

— Рисунок носит несомненный характер иллюстрации; однако данных, которые точно установили бы сюжет и автора, пока нет. По графическим приемам — это редкий у Пушкина образец тщательной перерисовки чужой иллюстрации, видимо, бывшей под рукой или хорошо запомнившейся. По типу—это, несомненно, рисунок романтической школы, в том ее академическом облике, который связан с иллюстрациями Девериа, Жоанно и др., а у нас — с Карлом Брюлловым. Относительно сюжета Якушкиным в «Рукописях Пушкина» высказана догадка, что, «может быть, Пушкин рисовал Дездемону; если так, то хитро улыбающееся муж-



ское лицо представляет, быть может, Яго». Необязательность якушкинского предположения очевидна. Разгадка, думается, будет найдена при подробной проработке французской романтической иллюстрации первой трети XIX века.

— Рисунок находится на странице с несколькими черновыми фразами из отрывка «Гости съезжались на дачу»: «— Аристократия, прервала с улыбкой бледная дама, что ты зовешь аристократией? — Да, да, аристократия, возразил с жаром Вол (...). Разве...».

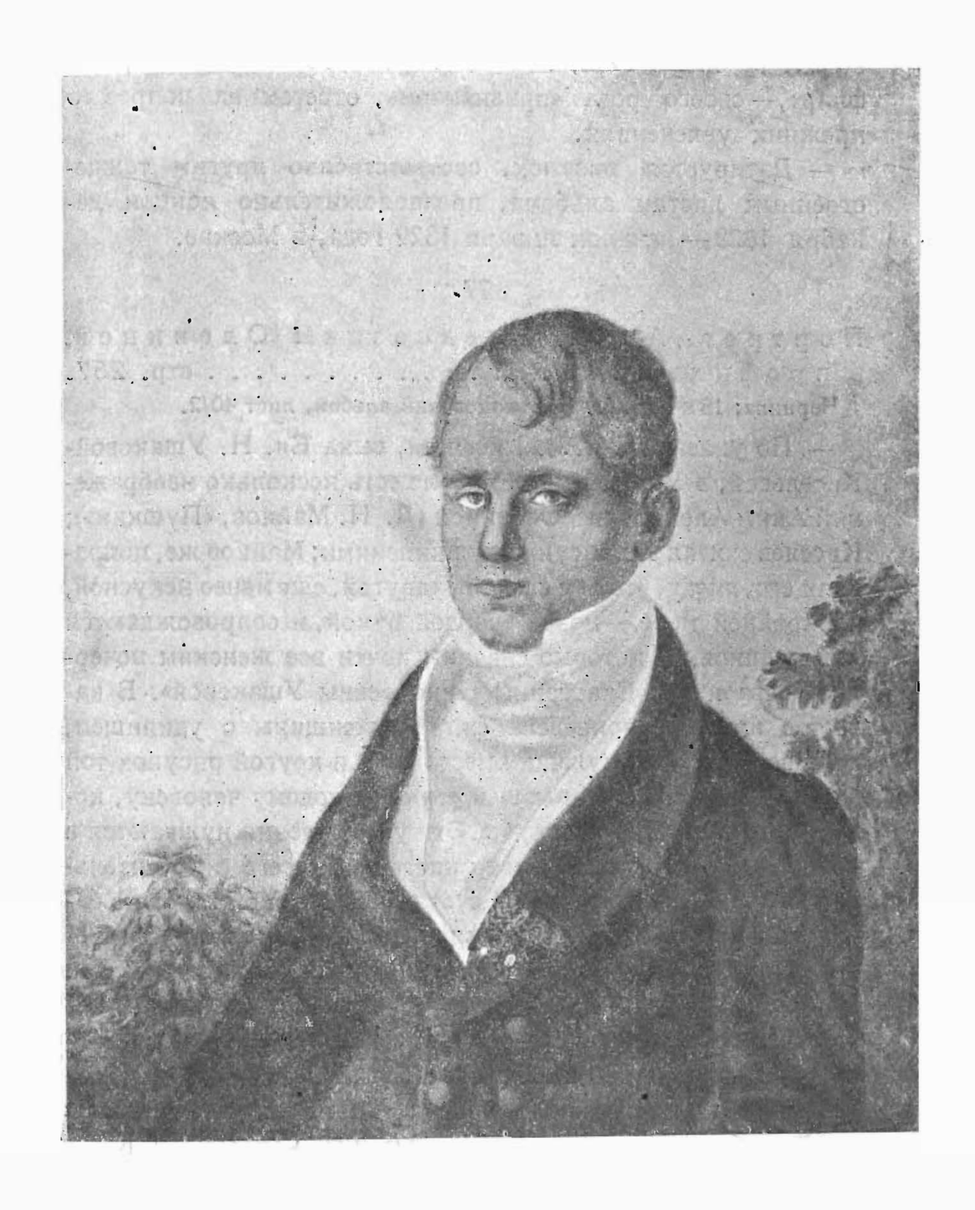
— Датируется рисунок, соответственно тексту, предположительно 1828 годом.

76

Пушкин и бес . . . . стр. 255.

Чернила; 18×12,5 см. Л. Б. Ушаковский альбом (рукопись № 4222), лист 9/1.

— Рисунки и пометки Пушкина в альбоме Ел. Ник. Ушаковой носят все черты той игры шуточно-любовного характера, которые Пушкин вел среди девиц Ушаковых: это — криптограммы, поддразнивания, намеки на происшествия и события, понятные каждодневным участникам игры, и, в значительной мере, разгадываемые без особого труда и сейчас. Данный рисунок является типическим образцом подобного графического флирта. Автопортрет, в монашеском клобуке, со сделанной Пушкиным надписью, пародирующей знаменитые стихи Боратынского, снабжен еще приписками и комментариями, нанесенными женской рукой, видимо, Екатерины — старшей из девиц Ушаковых. К пометке над портретом, нанесенной Пушкиным: «№ 1», — Екатерина Николаевна приписала: «и последний». Точно так же под рожей высунувшего язык беса есть такая же приписка, отвечающая на двустишие пушкинской надписи словами: «кусай его». Надо отметить и то, что написанные вверху страницы, карандашом, три женских имени: «Елена, Татьяна, Авдотия», образуют конец второго «Дон-Жуанского списка», написанного на смеж-



ном листе 48/2; видимо, этот список, как и первый, находящийся на листе 37/2, явился результатом той же игры в флирт,—своего рода «признанием», ответом на вопрос о прежних увлечениях.

— Датируется рисунок, соответственно другим тождественным листам альбома, предположительно концом декабря 1828—началом января 1829 года, в Москве.

77

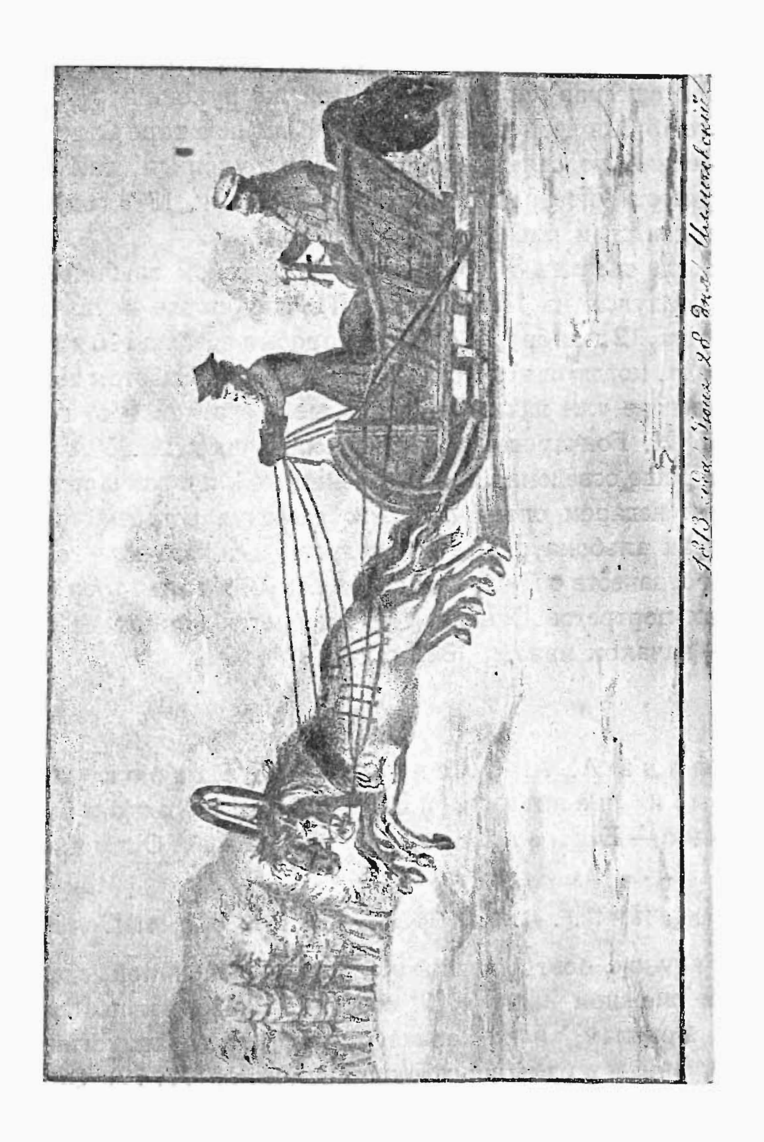
Портрет Анны Алексеевны Олениной, в профиль . . . . стр. 257.

Чернила; 18×12,5. Л. Б. Ушаковский альбом, лист 40/2.

— По указанию Н. С. Киселева, сына Ел. Н. Ушаковой-Киселевой, в Ушаковском альбоме есть несколько изображений Анны Алексеевны Олениной (Л. Н. Майков, «Пушкин»); Киселев считал эти рисунки пушкинскими; Майков же, поправляя его, писал, что они сделаны «другой, еще менее искусной, по крайней мере—менее твердой рукой, и сопровождаются они надписями, которые сделаны почти все женским почерком, едва ли не Екатерины Николаевны Ушаковой». В качестве примера приведена фигура женщины с удилищем, ловящей из пруда мужчин вместо рыб, и другой рисунок той же женщины, протягивающей «руку молодому человеку, который ее почтительно целует». Эти утверждения нуждаются в поправках. Во-первых—дело идет менее всего о почтительном поцелуе руки: женщина сует в нос мужской голове с бакенбардами самый недвусмысленный кукиш; этому символическому жесту соответствуют и стишки, написанные той же рукой: «Прочь, прочь отойди!—Какой беспокойный!—Прочь! прочь! Отвяжись,—Руки недостойный!»,—что в майковской интерпретации лишено смысла. Во-вторых—нужна поправка к атрибутивным утверждениям: не все рисунки с этим изображением сделаны Пушкиным, как считал Киселев, но и не все нарисованы Ушаковой, как думал Майков: есть то, и есть другое. Изображения, описанные Майковым,



сделаны Ек. Ник., но три других очерка того же женского облика принадлежат Пушкину; таковы—данный рисунок, 40/2, а равно оба смежных (см. №№ 78, 79). Разница между ними резка не только в художественном смысле: пушкинские рисунки уверены и, частью, виртуозны (оба профиля). ушаковские — беспомощны, неумелы, по-детски копируют черты облика, набросанного Пушкиным. Обе группы различны и по внутреннему содержанию: ушаковская — карикатурит, поддразнивает, язвит, и ее жало направлено ясно в сторону Пушкина; сам же он рисует портрет с привычной характерностью черт, но серьезно и вдумчиво. Действительно ли все эти наброски изображают Анну Алексеевну Оленину? Сохранившиеся ее портреты все относятся к позднейшим годам; все же между пушкинскими рисунками и ее наиболее ранним портретом работы Гагарина, 1835 года, есть общее сходство черт, равно как совпадение особых подробностей облика: высокой прически, локонов, серег и т. п. Но к тому же отождествлению можно подойти и с другой стороны: увлечение А. А. Олениной приходится у Пушкина на 1828 год. В мае 1828 года он пишет два стихотворения: «Ее глаза» и «To Dawe esq-r» («Зачем твой дивный карандаш — Рисует мой арабский профиль?.. Рисуй Олениной черты...»), в том же году он посвящает ей «Город пышный, город бедный...»; о ней говорят наброски этой же поры: «Увы, язык любви болтливой...». Осенью Пушкин просит ее руки, но получает отказ; о его горечи мы знаем из переписки с Вяземским; он пишет: «Я пустился в свет, потому что бесприютен...» (1 сентября 1828 года, Петербург). Вяземский отвечает: «Ты говоришь, что ты бесприютен: разве уже тебя не пускают в Приютино?» (имение Олениных; письмо от 18 сентября 1828 года, Остафьево). В рукописях этого года (№ 2373, лист 11/2) у него встречается анаграмма: «etenna aninelo», т. е. «Annette Olenina». И тогда же впервые появляется тот женский профиль, который потом мы встретим в Ушаковском альбоме. Этот профиль имеется на листке, помеченном «26 мая 1828 го-


1813 года Іюня 28 дня

да», со стихами: «Дар напрасный, дар случайный», он же сделан чернилами в рукописи № 2371, на листе 47/1, с черновиками «Полтавы», датирующимися тем же, 1828 годом, он повторен еще раз карандашом в этой же рукописи № 2371, на листе 15/2, в черновиках начала «Сказки о царе Салтане», которые как по своему положению в рукописи, так и по отрывочности, позволяют отнести их тоже к 1828 году, что подкрепляется и оленинским профилем.

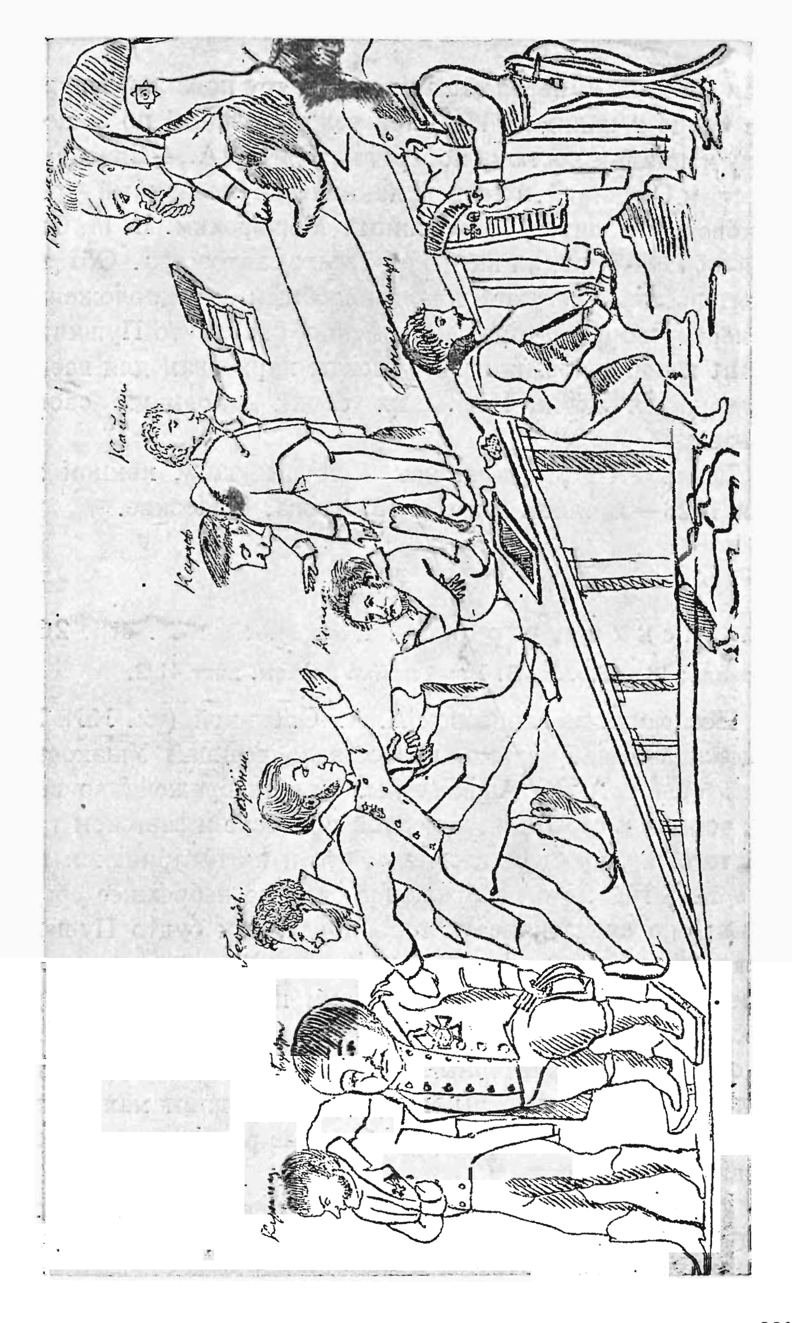
— Когда сделаны ее портреты в Ушаковском альбоме? Пушкин вернулся из Петербурга в Москву, после неудачного сватовства, 12 декабря 1828 года и пробыл здесь до 16 января 1829 года, когда опять поехал в Петербург. На этом месячном перегоне уже начинаются первые впечатления от встречи с Н. Н. Гончаровой и последующие события. Ушаковы были хорошо осведомлены и об оленинской, и о гончаровской истории: недаром оленинские изображения встречаются на страницах альбома рядом с гончаровскими. Это все — следы бесед и судачеств с Пушкиным. Тем самым и время трех пушкинских портретов Олениной определяется концом декабря 1828 — началом января 1829 года, в Москве.

78

Профиль А. А. Олениной; набросок женщины в чепце и накидке, предположительно — Елизавета Марковна Оленина . . . . стр. 259.

Чернила; 18×12,5. Л. Б. Ушаковский альбом, лист 41/1.

— Рисунок, повторяющий облик А. А. Олениной, сделанный на смежном листе 40/2, особенно близок, и по графическим приемам, и по характеру профиля, к аналогичным изображениям в рукописях Пушкина (см. № 77, 79). Он набросан живее и свободнее, без подробностей и характерностей, не преследуя, видимо, иных целей, кроме общего иконографического эффекта. Над этим профилем, выше, имеется



другая зарисовка, передающая полуфигуру пожилой женщины, в чепце и накидке. Известен тождественный по общему складу и деталям костюма портрет матери А. А.,—Елизаветы Марковны Олениной, в чепце и накидке, нарисованный А. Васильковским и литографированный Мошарским. Е. М. Олениной обязан Пушкин неудачей своего сватовства. Оба эти обстоятельства делают правдоподобным предположение, что перед нами изображена именно она и что Пушкин в pendant к портрету Анны Алексеевны нарисовал для всеинтересующихся девиц Ушаковых облик виновницы своего афронта.

— Датируется рисунок, как и предыдущий, концом декабря 1828—началом января 1829 года, в Москве.

79

А. А. Оленина, в рост . . . . стр. 261.

Чернила; 18×12,5. Л. Б. Ушаковский альбом, лист 41/2.

— Последняя из зарисовок А. А. Олениной (см. №№ 77, 78) должна была, видимо, представить девицам Ушаковым общий облик Анны Алексеевны. Она изображена во весь рост, тонкая и стройная, в модной прическе и светском туалете, того же, примерно, склада, что и на гагаринском рисунке 1835 года. Но изображение сделано небрежнее обоих других; оно схематичнее и торопливее, как будто Пушкин набрасывал его уже нехотя, напоследок, без вкуса, чтобы только закончить перед московскими приятельницами графический отчет о героине своего отвергнутого сватовства. В этом смысле характерны и неверно проведенные абрисы отдельных кусков фигуры, и грубоватые, одним махом сделанные исправления, равно как быстрые растушевки и недорисованные части.

— Датируется рисунок, как и оба предыдущих, концом декабря 1828—началом января 1829 года, в Москве.



80

Портрет дамы, в рост, предположительно С. А. Ушаковой . . . . стр. 263.

Чернила; 18×12,5 см. Л. Б. Ушаковский альбом, лист 42/2.

— Среди портретных набросков, находящихся в Ушаковском альбоме и относящихся к той группе, которая сделана рукой самого Пушкина, это — единственный портрет пожилой женщины, дамы, матери семейства, среди целого букета молодых женских обликов. Это позволяет предположить, принимая во внимание и некоторые общие черты между этим обликом и портретами Ек. Н. и Ел. Н. Ушаковых (см. №№ 81, 82), что перед нами изображение Ушаковой-матери, Софии Андреевны, с которой, как рассказывает Н. С. Киселев, ее внук (см. Л. Н. Майков, «Пушкин»), «охотно беседовал Пушкин и часто просил ее диктовать ему известные ей русские народные песни и повторять их напевы».

— Датируется рисунок, соответственно остальным листам Ушаковского альбома, апрелем или концом сентября — началом октября 1829 года, в Москве.

81

Елизавета Николаевна Ушакова, в рост, в профиль . . . . стр. 265.

Чернила; 18×12,5 см. Л. Б. Ушаковский альбом, лист 43/2.

— Среди ряда изображений младшей Ушаковой, сделанных рукою Пушкина в ее альбоме, этот рисунок — единственный, который не носит шуточного характера (см. №№ 90, 91). Он преследует чисто портретные цели; облик Ел. Н. Ушаковой передан им таким, каким он был, видимо, в действительности; это — девушка-подросток, уже на выданьи, не отличающаяся красотой, но миловидная и прелестная своей молодостью. Весь рисунок сделан самим Пушкиным, в противоположность ряду других набросков Ушаковского альбома, где штрихи Пушкина смешиваются со штрихами, сде-



ланными рукой Екатерины Николаевны Ушаковой; любовная игра между ней и Пушкиным захватывала и графическую область. Данный рисунок является pendant к портрету старшей Ушаковой, где как раз налицо двойное авторство — Пушкина и оригинала (см. № 82).

— Рисунок находится на альбомной страничке, помеченной вверху, сбоку, теми же чернилами: «№ 7».

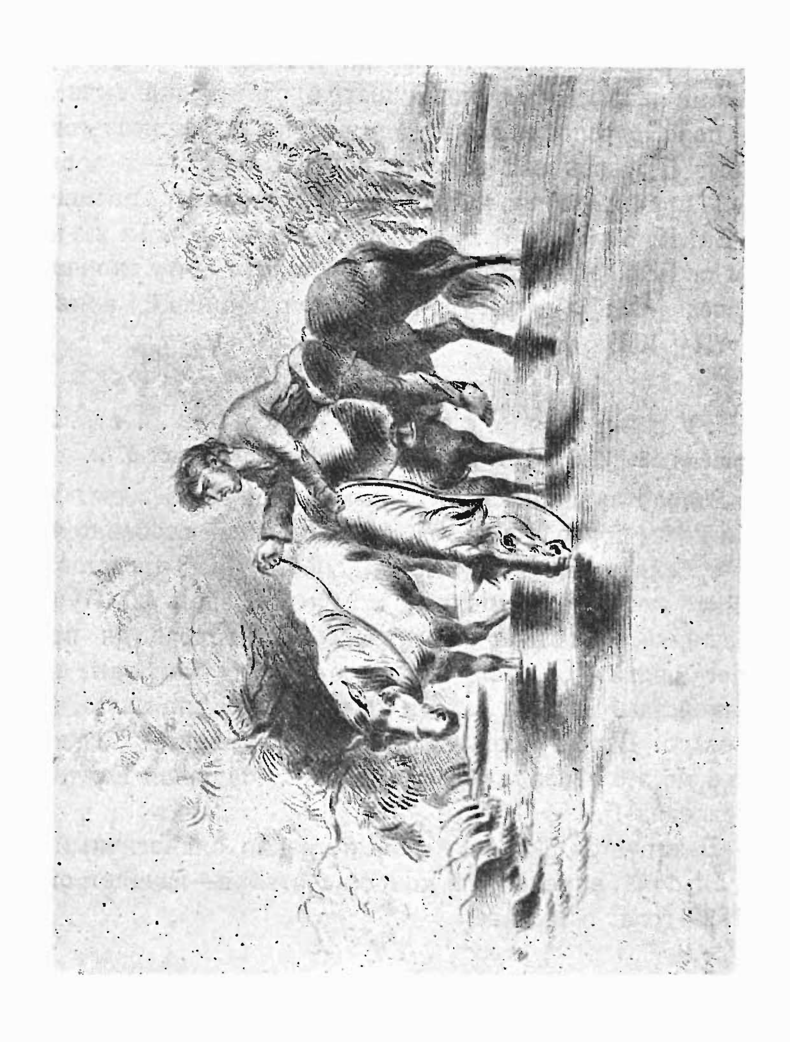
— Датируется рисунок, соответственно остальным листам Ушаковского альбома, апрелем или концом сентября—началом октября 1829 года, в Москве.

82

Портрет Екатерины Николаевны Ушаковой, в рост . . . . стр. 267.

Чернила; 18×12,5 см. Л. Б. Ушаковский альбом, лист 27/2.

— Портрет Ек. Н. Ушаковой — одно из немногих изображений, которые остались от пушкинских набросков с девушки, занимавшей его собой в первые годы после возвращения из ссылки в Москву и считавшейся одно время в кругу знакомцев даже его неофициальной невестой (письма Погодина — Шевыреву, Муханова — брату, записки Н. М. Смирнова, записки Е. С. Телепневой). Во всяком случае, между старшей Ушаковой и Пушкиным шла усердная любовная игра, которая могла иметь и серьезный исход вначале, в 1826—1827 году, но ко времени зарисовки в альбоме Ушаковой-младшей, Елизаветы Николаевны, в 1829 году, уже приняла не слишком обязывающий характер: в их отношения вклинилось сватовство Пушкина к А. А. Олениной и начало жениховства с Н. Н. Гончаровой, получившее многочисленные отклики в рисунках альбома. Екатерина Николаевна и Пушкин явно доигрывали старую игру. Настоящее ее отражение можно было бы искать в личных альбомах Ек. Н. Ушаковой, но потому-то они и были уничтожены ее мужем, Наумовым: видимо, было чем возбудить его ревность. Этот рисунок в рост не весь сделан Пушкиным. Он носит следы двух разных



рук. В этом и заключалось графическое проявление флирта. Пушкин рисовал, Ек. Ник. дорисовывала, «он» поправлял, «она» доделывала. Пушкину принадлежит очерк головы, Ек. Ник. — рисунок фигуры; Пушкин кое-где прошелся по ней сверху, особенно резко прочертил несколькими широкими штрихами шарф, обмотавший шею и свисающий вниз, затем — пояс, туфельки. Это и дало ему повод написать вдоль фигуры: «Трудясь над обликом прекрасной У. — и проч. и проч. и проч.»,— явно цитату из стихотворения, посвященного Ек. Н. Ушаковой, но не дошедшего до нас. Та же шутливая серьезность заставила его поставить «дату окончания произведения»: над фигурой справа пушкинская пометка, «1 avril 1829».

83

Ек. Н. Ушакова перед зеркалом . . стр. 269.

Чернила; 18—12,5 см. Л. Б. Ушаковский альбом, лист 67/2.

— Вторая пушкинская зарисовка старшей из девиц Ушаковых носит другой характер, проступающий особенно ясно, если сравнить рисунок с предыдущим. Там представлена стройная девушка, в расцвете молодости; здесь же Пушкин насмешничает и меняет ее облик: к юной голове он приделывает оплывшую, погрузневшую фигуру матроны, матери семейства, которая как бы глядит в зеркало на то, что с ней стало. В триптихе изображений Екатерины Ушаковой в альбоме это — пародийная середина: «будущая Екатерина Николаевна».

— Датируется рисунок, соответственно аналогичным листам альбома, апрелем или концом сентября—началом октября 1829 года, в Москве.

84

Профиль Ек. Н. Ушаковой; ножки... стр. 271.

Чернила; 18×12,5 см. Л. Б. Ушаковский альбом, лист 60/1.

— Последний набросок с Ек. Н. Ушаковой носит наиболее традиционный, пушкинский характер: профиль и ножки.



Может быть, позволительно сказать, что это проявление последней доли любовной мечтательности, еще соединявшей Пушкина со старшей Ушаковой, отголосок тех времен, когда между ней и поэтом шел не флирт, заканчивавший теперь их отношения, а было настоящее чувство, от которого все пушкинско-ушаковское окружение ждало серьезного финала, — брака. Об этом говорят записки Е. С. Телепневой: «Вчера мы обедали у N***, а сегодня ожидаем их к себе; чем чаще я с ними вижусь, тем более они мне нравятся. Меньшая очень, очень хорошенькая, а старшая чрезвычайно интересует меня, потому что повидимому наш поэт, наш знаменитый Пушкин, намерен вручить ей судьбу жизни своей, ибо уже положил оружие свое у ног ее, то есть, сказать просто, влюблен в нее... В их доме все напоминает о Пушкине: на столе найдете его сочинения, между нотами «Черную шаль» и «Цыганскую песню»..., в альбоме — несколько листочков картин, стихов и карикатур, а на языке беспрестанно вертится имя Пушкина...». Это было написано в 1827 году; с тех пор прошло два года; уже развился и кончился опыт с Олениной, и начался период сватовства к Н. Н. Гончаровой. Наш рисунок — своего рода эхо чувства, выраженного когда-то Пушкиным в стихах, посвященных другой особе: «В последний раз твой образ милый...».

— Датируется рисунок концом сентября — началом октября 1829 года, в Москве.

85

Вид Арзрума . . . . стр. 273.

Чернила; 18×12,5 см. Л. Б. Ушаковский альбом, лист 58/2.

— Пушкин вернулся в Москву из арзрумского путешествия около 20-х чисел сентября 1829 года. Его рассказы о проделанном походе, может быть — чтение записей путевого дневника, который он начал вести по дороге, с 15 мая, в Георгиевске, явно были в центре интересов девиц Ушаковых и всего их круга. Об этом свидетельствует обилие арзрумских



набросков в Ушаковском альбоме: Ушаковым хотелось не только слышать, но и видеть, и Пушкин иллюстрировал свои воспоминания зарисовками и даже диспозициями военных действий: такова, напр., схема расположения войск, нарисованная им на листе рядом с видом Арзрума. Более того,—в альбоме есть ряд зарисовок карандашом, иногда обведенных чернилами, сделанных не-пушкинской рукой и изображающих разные турецкие типы: видимо, они сделаны Ел. Н. Ушаковой и восполняют то, чего не изобразил сам Пушкин; это — продолжение обычной для Ушаковского альбома игры в «сотрудничество», которое мы там же столько раз встречаем в отношении Екатерины Николаевны (см. напр. № 82). Вид города, сделанный Пушкиным, иллюстрирует впечатление, закрепленное в главе четвертой «Путешествия в Арзрум»: «С высоты горы в лощине открывался взору Арзрум со всею цитаделью, с зелеными кровлями, наклеенными одна на другую... Улицы города тесны и кривы, дома довольно высоки...»; в пятой главе «Путешествия» добавлено: «Город выстроен в лощине, возвышающейся над морем на семь тысяч футов. Горы, окружающие его, покрыты снегом большую часть года, земля безлесна, но плодоносна. Она орошена множеством источников и отовсюду пересечена водоемами... Мечети низки и темны. За городом находится кладбище...». Подпись под рисунком, сделанная рукой Пушкина, показывает шутливым упоминанием о Ек. Н. Ушаковой, что вид Арзрума явился своего рода графической концовкой к рассказу о взятии города: «Арзрум взятый помощью божией и молитвами Екатерины Николаевны 27 июня 1827 года (описка Пушкина, вместо 1829), о Р. Х.».

— Датируется рисунок, соответственно вышеизложенному, концом сентября — началом октября 1829 года, в Москве.



86

Л. С. Пушкин, в военной форме . . . стр. 275.

Карандаш; 18×12,5. Л. Б. Ушаковский альбом, лист 32/1.

— Портрет брата, Льва Сергеевича, нарисованный Пушкиным в Ушаковском альбоме, был им сделан, видимо, в том же порядке, как и ряд других набросков, иллюстрирующих события и лиц, связанных с его путешествием в Арзрум. В объяснениях, представленных Пушкиным Бенкендорфу относительно новой самовольной отлучки из Москвы в действующую армию на Восток, Пушкин выставляет целью поездки желание повидать брата, которого он не видал пять лет. Конечно, это — только официально вынужденный повод. Но внешние обстоятельства для этого были выбраны хорошо: Лев Сергеевич не встречался со старшим братом с 1824 года,— с Михайловского; он с 1827 года был на военной службе; с июня 1829 года он участвовал в турецком походе, в рядах Нижегородского драгунского полка, под командой старого пушкинского знакомца, Н. Н. Раевского. Во взятии Арзрума и крепости Байрут он принимал участие и за отличие был произведен в поручики. В Москве он появился в самом конце 1829 года, позже возвращения Пушкина, — видимо, когда Пушкин был уже в Петербурге. Таким образом, зарисовка в альбоме наперед знакомила девиц Ушаковых с изображением того, кто должен был появиться у них в доме несколько позднее, а пока был одной из фигур повествования Пушкина, до некоторой степени «героем» похода: недаром Пушкин и изобразил младшего брата в парадной форме поручика. В портретном отношении рисунок похож; дальнейшее развитие дано в полукарикатурном наброске 1836 года (см. № 130).

— Датируется рисунок, как и ряд других набросков альбома, концом сентября — началом октября 1829 года, в Москве.

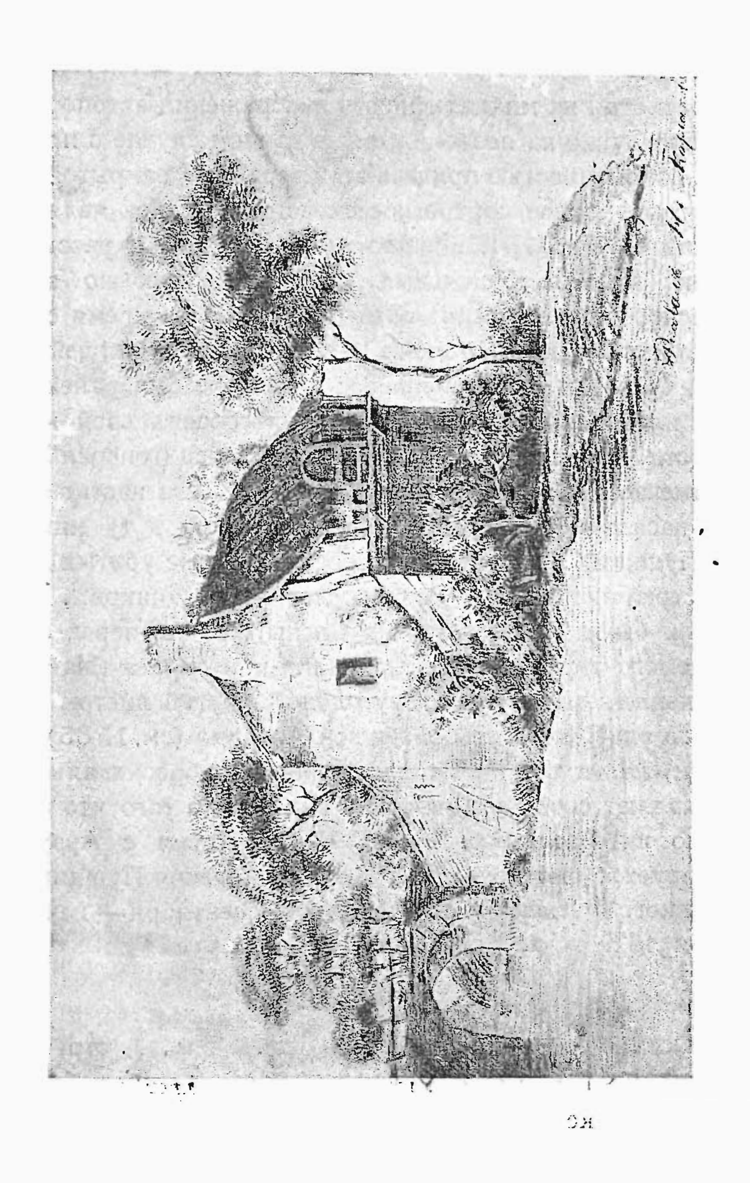


87

Большой автопортрет . . . . . . фронтиспис.

Чернила; 8,25×8,5 см. Л. Б. Ушаковский альбом, лист 16/1.

— Этот рисунок, который можно назвать «большим автопортретом», так как он является самым крупным по размерам самоизображением Пушкина, представляет собою в то же время не только наиболее замечательный из портретов, которые Пушкин делал с себя, но и вообще один из значительнейших памятников пушкинской художественной иконографии. Незаурядное знание своих черт, сказывающееся во всех автопортретах Пушкина, позволявшее ему переделывать свое изображение на все лады, не теряя сходства и типичности, в данном случае единственный раз подымается до уровня исключительного портретного мастерства, в котором высота формально-художественной выразительности соединена с жизненной убедительностью лица и психологической углубленностью, делающими это изображение более «пушкинским», чем даже знаменитые, капитально-разработанные портреты Тропинина и Кипренского, выдающие свою условность и поверхностность при сравнении с этим вдохновенным наброском. К сожалению, нет данных, которые позволили бы сколько-нибудь точно осветить, при каких обстоятельствах этот автопортрет был сделан. Он не является органической частью Ушаковского альбома; это — отдельный листок, желтоватый по тону, обрезанный квадратом и наклеенный на серую страницу альбома, что свидетельствует о более позднем появлении автопортрета в альбоме, нежели остальные рисунки в нем. Однако это не означает, что время создания автопортрета следует также отнести к позднейшему времени: по характеру и приемам «большой автопортрет» явно сделан Пушкиным одновременно с остальными своими изображениями в альбоме,—в частности, с конным «автопортретом в бурке», на листе 43/2 (см. № 88), и должен быть отнесен к тем же месяцам 1829 года, что и другие наброски альбома этого рода то есть к сентябрю — октябрю, в Москве.



88

Автопортрет в бурке, верхом . . .стр. 277.

Чернила; 12×18 см. Л. Б. Ушаковский альбом, лист 73/2.

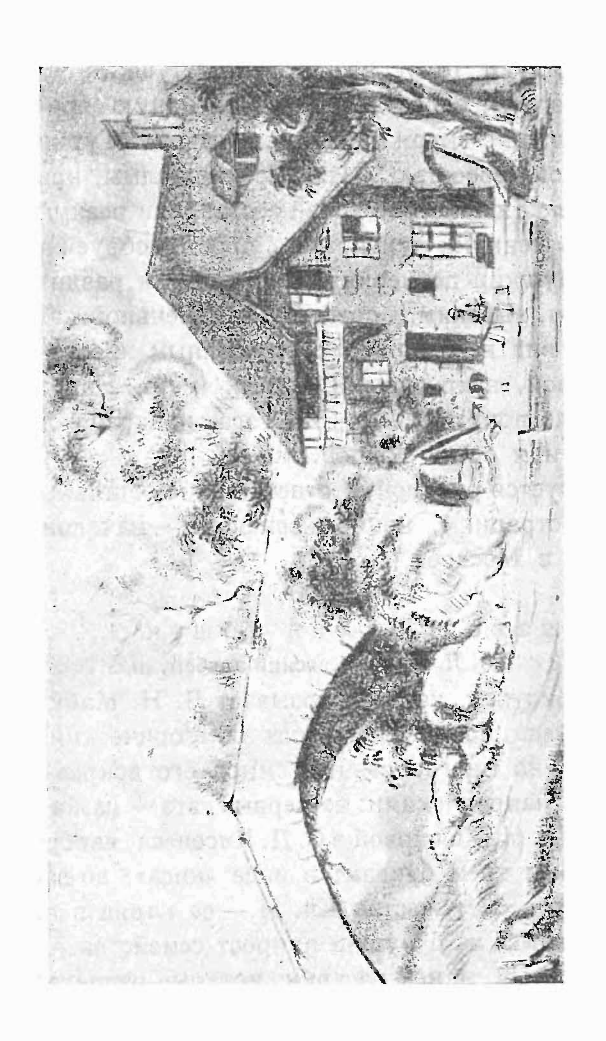
— Несмотря на миниатюрность изображения автопортретный опыт Пушкина позволил ему в данном случае с превосходной лаконичностью придать этой верховой, закрытой буркой фигуре нужное портретное сходство. Рисунок является, как указал еще Л. Н. Майков, иллюстрацией к рассказам Пушкина в семье Ушаковых о приключениях во время арзрумского путешествия: «Это — Пушкин во время одной из схваток с турками (14 июня 1829 года), когда он, действительно, бросился с жаром вперед и чуть не был ранен или взят в плен неприятелем». Пушкин изобразил свой наряд в точности, каким он был в этот день: очевидец (генерал Ушаков) отмечает: «Опытный майор Семичев... едва настиг его и вывел насильно из передовой цепи казаков в ту минуту, когда Пушкин... схватив пику после одного из убитых казаков, устремился против неприятельских всадников... Донцы наши были чрезвычайно изумлены, увидав перед собой незнакомого героя в круглой шляпе и в бурке» (Майков). Дополнением к этому рисунку служит другой листок Ушаковского альбома, с изображением Арзрума (см. № 85). Эти рисунки, как и остальные аналогичные наброски альбома, представляют собою графические выражения того, что затем приняло литературную форму «Путешествия в Арзрум». —Датируется рисунок временем возвращения Пушкина из арзрумского путешествия, т. е. концом сентября — началом октября 1829 года, в Москве.

89

Казак верхом, с пикой . . . . стр. 279.

Чернила; 18×12,5 см. Л. Б. Ушаковский альбом, лист 74/2.

— Рисунок представляет собой pendant к казацкому автопортрету Пушкина (см. № 88) в том же Ушаковском альбо-



ме. Это — казак арзрумского похода «как он есть», и Пушкину, видимо, пришлось изобразить его в противность тому «маскараду», в каком представил он девицам Ушаковым себя, в бурке и с пикой. Простота и бедность казачьей экипировки соответствуют тому, что отметил Пушкин в «Путешествии в Арзрум», сопоставляя декоративную яркость турецких всадников с видом русских казаков: «Турки наезжали с большой дерзостью... Их высокие чалмы, красивые доломаны и блестящий убор коней составляли резкую противоположность с синими мундирами и простой сбруей казаков...» (гл. III). Пушкин подчеркнул в рисунке и различие между своим конем, высоким и статным, и маленькой казачьей лошадью, на вид невзрачной, с опущенным хвостом, свалявшейся гривой, некрасивыми ногами и пр. Надо отметить, что в эту же пору, осенью 1829 года, написано стихотворение: «Был и я среди донцов...».

— Датируется рисунок, соответственно остальным арзрумским иллюстрациям, концом сентября — началом октября 1829 года, в Москве.

90

Ел. Н. Ушакова среди кошек . . . . стр. 281.

Чернила; 18×12,5. Л. Б. Ушаковский альбом, лист 76/2.

— Этот рисунок, как рассказывает Л. Н. Майков со слов Н. С. Киселева, носил своего рода аллегорический характер; несложный, но многообразный смысл его вскрывается сразу по пяти направлениям: во-первых, это — намек на влюбленность Ел. Н. Ушаковой в С. Д. Киселева, изображенного, по начальным трем буквам, в виде «киса»; во-вторых, намек на скорое замужество Ел. Н. — ее наряд в виде дамы; в-третьих, намек на будущий прирост семейства — кучка котят; в-четвертых, намек на арии, которые распевала Ел. Н. для Киселева, — нотная тетрадь, очки на Ел. Н. (она была близорука) и дирижирующий «кис»; в-пятых, намек на то, что «Елизавета Миколавна в день ангела д. Жауна», т. е. Киселева, в первый раз спела ему его любимую арию из



«Севильского цирюльника»: «Una voce poco fa». Происшествия с «кисом» еще несколько раз зарисованы Пушкиным, варьировавшим сюжеты, поддразнивавшие младшую Ушакову и ее «Дон-Жуана», с которым Пушкин был в давних и очень добрых отношениях; он набросал его несколько портретов в том же Ушаковском альбоме.

— Датируется рисунок, соответственно «дню ангела» Сергея Дмитриевича Киселева и другим листам Ушаковского альбома, концом сентября (25-го?) 1829 года, в Москве.

91

Ел. Н. Ушакова, в чепце, с котом на руках; сосуд с пылающим сердцем . . . . стр. 283.

Чернила; 18×12,5. Л. Б. Ушаковский альбом, лист 70/1.

— В группе аллегорических рисунков, посвященных Пушкиным любви младшей Ушаковой и С. Д. Киселева и их будущей свадьбе, этот рисунок носит характер как бы апофеоза. Здесь выражено то, о чем Пушкин через четыре месяца писал Вяземскому: «... они счастливы до гадости». Ел. Н. изображена в чепце и душегрейке, с символическим «кисом» (см. № 90) на руках. Внизу нарисован сосуд с пылающим сердцем над ним. Вверху листа, справа — очерки какого-то селения, с церковью, домами, холмами и т. п. Рисунок подписан Пушкиным: «Al. Pousch. pinxit», — и датирован им. На сосуде с сердцем написано четыре слова, которые потом Пушкин прикрыл линейной арабеской, может быть, из-за протестов Ел. Н. Наверху можно разобрать: «...она» или «лана» («Светлана»?); второе вверху — явно «Елизавета»; третье и четвертое — неразборчиво. Селение наверху и мотив ожидания, который наличествует в изображении Ушаковой, позволяют предположить, что С. Д. Киселев был в отъезде или должен был уехать, и Пушкин вышучивал томление, которое испытывала, или должна была вскоре испытать, Ел. Н.

— Датируется рисунок пометой Пушкина: «5 окт. 1829», в Москве.



92

Женская фигура у верстового столба,— предположительно Ан. Н. Вульф . . стр. 285.

Чернила; 18×12,5. Л. Б. Ушаковский альбом, лист 72/2.

— Рисунок, изображающий молодую женщину, стоящую у верстового столба, останавливает наше внимание тремя приметами: во-первых — позой ожидания, выраженной скрещенными руками и шалью, укутавшей шею и грудь от ветра и холода; во-вторых — двумя надписями, сделанными разными почерками. Слева вверху, под полосой чернильной черты, зачеркнувшей несколько слов, можно все же разобрать: «Je vous attends à...» Это—почерк Пушкина. Нарисовав женщину, он сделал поверх нее предательский комментарий, который должен был неоконченным обозначением места, где ждет женщина, заставить зрителя, вернее—зрительницу, глядевшую на его рисунок, угадать, где и кто ждет. Ответом на это была надпись, сделанная женским почерком на табличке верстового столба: «От Моск. 235». Эту руку мы знаем по ряду других записей в Ушаковском альбоме: надпись сделала Ек. Н. Ушакова. К ее почерку как нельзя лучше подходят стихи Пушкина, ей посвященные: «Я вас узнал, о мой оракул, — Не по узорной пестроте — Сих недописанных каракуль...». Таким образом здесь еще один образец любовной игры, графического флирта, которым богат альбом. Пушкин задал рисунком и надписью прозрачную загадку, применительную к одной из героинь своего дон-жуанского списка, начертанного в том же альбоме, а Екатерина Ушакова написала иносказательный, но столь же понятный обоим ответ. Она угадала — и Пушкин зачеркнул свою надпись. Для остальных, для потомства осталась криптограмма. Однако раскрыть ее возможно. Кого предал Пушкин? Рисунок сделан, как и вся аналогичная группа Ушаковского альбома, в начале октября 1829 года. Пушкин собирался в Петербург, куда выехал, по донесению московской полиции,



12 октября, приехал же на место лишь через месяц, 15 ноября. Промежуток он провел «в деревне»: был в Болдине; в Павловском, гостил в Малинниках. Это вульфовское имение и обозначено на рисунке надписью Ек. Н. Ушаковой. Оно, в самом деле, находится от Москвы на расстоянии двухсот с лишком верст. В Малинниках в это именно время находилась Анна Николаевна Вульф, «воспаленная дева», «надоевшая Аннетка», все еще безответно любившая Пушкина и попрежнему пренебрегаемая им, или, вернее, допускавшаяся к любовной трапезе при случае, по прихоти, или faute de mieux. В письмах от 16 октября 1829 года к ее брату, Алексею Н. Вульфу, Пушкин пишет из Малинников, что «... застал одну Ан. Ник. с флюсом и с Муром. Она приняла меня с обыкновенной своей любезностью и объявила мне...» и т. д. Ей было уже тридцать лет (она была ровесницей Пушкина) — вполне старая дева по мерке времени, с тем устоявшимся и, видимо, отяжелевшим обликом, какой изображен на рисунке Пушкина. Есть и одна особая иконографическая примета, по которой можно узнать Ан. Ник.: круглое, широкое лицо, с гладко зачесанными на висках волосами. Это — тоже дань послушания Пушкину. Он писал ей еще в 1825 году, с обычной, как она выражалась, «insolence»: «Не взбивайте волос на висках, даже ежели бы на то была мода, ибо вас постигло несчастье обладать круглой физиономией...». О ее безысходной страсти к Пушкину знали все: мать, П. А. Осипова, ее более счастливая соперница, и все же ревновавшая Пушкина к дочери и отославшая ее из Тригорского, — брат, А. Н. Вульф, занесший в дневник недвусмысленную запись о чести матери и сестры, — сестры, свидетельницы ее томлений, и, с другой стороны, — друзья и знакомцы Пушкина, отнюдь не ставившего себе во грех, при оказии, выдать ее им на забаву. Здесь идет целая цепь таких предательств, от классического: «с Аннеткой бранюсь; надоела!» (письмо к брату, Л. С. Пушкину, в ноябре 1824 года) до этого рисунка в Ушаковском альбоме, свидетельствующего, что девицы



Ушаковы знали о том, куда через неделю, 12 октября 1829 года, едет Пушкин, и кто томится там тоской по нем.

93

П. А. Вяземский, церковным старостой; крестящийся мужчина . . . . стр. 287.

Чернила; 18×12,5 см. Л. Б. Ушаковский альбом, лист 8/1.

— Из четырех портретов кн. Петра Андреевича Вяземского, сделанных Пушкиным, оба последних по времени были сделаны в кругу семьи Ушаковых и носили тот же шутливый характер, что и большинство пушкинских зарисовок в альбоме. Этой пародийности меньше в большом профильном портрете чернилами (см. № 63), бывшем, вместе с другими несколькими рисунками Пушкина, в собрании Бартенева, потом перешедшем в руки И. С. Остроухова, а ныне находящемся в Третьяковской галлерее. Там искажение черт не носит открытой карикатурности. Здесь же игра пером нарочита, ибо изображение Вяземского, с церковной косичкой, тарелкой и колокольцом, выполняет роль иллюстрации к определенному жизненно-смешному обстоятельству, забавлявшему, видимо, достаточно длительно ушаковский девичий цветник: «П. А. Вяземский действительно был церковным старостой в приходе Вознесения на Большой Никитской» (см. Л. Н. Майков), той самой церкви, где год с небольшим спустя венчался Пушкин с Н. Н. Гончаровой. О своем старостате Вяземский делает намек и в стихотворении, посвященном Ек. Н. Ушаковой. Кто изображен в мужчине, делающем крестное знамение? Рисунок носит несомненно портретный характер: об этом говорит особый склад лица, его подробности и своеобразные черты; да иначе и не могло быть на рисунке подобного назначения: вести определенную игру должны были все его части. Бесспорное отождествление предложить трудно, но есть известное сходство между этим наброском и чертами П. В. На-



щокина вообще, и в частности с тем, как изобразил его Пушкин (см. № 112).

— Датируется рисунок, соответственно остальным листам альбома и встречам Вяземского с Пушкиным, октябрем 1829 года, в Москве.

94

Кн. Шаликов с лорнетом . . . . стр. 289.

Карандаш; 18×12,5 см. Л. Б. Ушаковский альбом, лист 77/2.

— Рисунок представляет собой карандашную копию, сделанную Пушкиным с акварельной карикатуры, изобразившей кн. П. И. Шаликова облысевшим старичком, с гнущимися коленями, но с розой в одной руке и мадригалом — в другой; на акварели, бывшей в 1899 году на Пушкинской юбилейной выставке Академии наук, есть подпись: «Князь П. И. Шаликов на 75 году по исчислению Н. Повогело в «Телеграфе». Вернейший портрет». Пушкин воспроизвел его схематично, без подробностей, сохранив позу, но изменив атрибуты: вместо розы и рукописи он дал Шаликову лорнет. Нанося кариктуру на страницу Ушаковского альбома, он, видимо, жалил двойным жалом: и самого «любезного баловня природы» и молодых хозяек альбома. С первым отношения, глумливо-ласковые, установились давно: Пушкин при случае всегда щипывал его и тут же приятно улыбался,—с одной стороны: «пахнет шаликовской невинностью», «Туманский посвящает меня в Шаликова», «Je suis fâché que Chalikoff ait pissé sur son tombeau...» и т. п., с другой: «он милый поэт, человек достойный уважения, и надеюсь, что искренняя ему и полная похвала с моей стороны не будет неприятна...»: но эта похвала, двусмысленные две строчки в «Разговоре книгопродавца с поэтом» — «Пускай их (дев) Шаликов поет, — Любезный баловень природы...», — была расшифрована, как надлежало, и огорчила «поэта прекрасного пола» (пушкинское же определение), искренне восхищавшегося Пушкиным и посвятившего ему несколько стихотворных

апологий. Впрочем, он привык к такому отношению к себе и мирился легко; во всяком случае отношения с Пушкиным он ценил и охранял, и спустя год после карикатуры в Ушаковском альбоме, в конце 1830 года, послал ему в Болдино, отрезанному карантином от Москвы и невесты, письмо, чтобы порадовать убылью холеры в Москве: «Спасибо кн. Шаликову, он извещает меня, наконец, что холера уменьшилась. Вот единственное хорошее известие, дошедшее до меня в течение трех месяцев...» (письмо Н. Н. Гончаровой, 18 ноября 1830 года). Шаликов был вхож в семьи Ушаковых и Гончаровой и, видимо, даривал девицам стишки. Пушкин, поддразнивая обе стороны, отметил это своим рисунком.

— Датируется рисунок, соответственно остальным листам альбома, апрелем — октябрем 1829 года, в Москве.

95

Горы, сакля, черкесы; мужские профили, среди них автопортрет в папахе; Наполеон, Александр I; портрет А. Н. Оленина . . . . стр. 291.

Чернила; 32,5×21,5 см. Л. Б. Рукопись № 2382, лист 106/1.

— Пейзажная композиция возникла на странице как результат начатых над нею и брошенных трех строчек стихотворения «Благословен и день, и час...». Связь между этим черновиком и набросками идет по нескольким линиям. Стихи должны были, видимо, отразить встречу Пушкина с персидским поэтом Фазиль-ханом, описанную в первой главе «Путешествия в Арзрум»: «... офицер объявил нам, что он провожает придворного персидского поэта и по моему желанию представил меня Фазиль-хану. Я с помощью переводчика начал было высокопарное восточное приветствие; но как же мне стало совестно...» и т. д. «... вот урок нашей русской насмешливости. Вперед не стану судить о человеке по его бараньей п а п а х е (так называются персидские шап-

ки) и по крашеным ногтям». Начатые стихи должны были, тем не менее, повторить в поэтической форме «высокопарное восточное приветствие», но оказались брошенными в самом же начале и переключились в целую страницу набросков, причем пошедшая по другому руслу ассоциация изобразила на фоне гор уже встречу лирически-любовного порядка, в духе давней пушкинской традиции,—черкеса и черкешенки или осетина и осетинки. Пометка «25 мая Коби», нанесенная рукой Пушкина под этой сценой, соответствует дальнейшему описанию «Путешествия в Арзрум»: «... Пост Коби находится у самой подошвы Крестовой горы, через которую предстоял нам переход. Мы тут остановились ночевать...» и т. д. Появившийся после пометки нижний ряд голов частью связан, видимо, с раздумьями Пушкина о турецком походе и военных аналогиях недавних времен: таково изображение Александра I в сопоставлении с Наполеоном. Имеющийся здесь же автопортрет Пушкина любопытен тем, что был сначала нарисован в обычном виде, с курчавой головой, а затем, поверху, Пушкин приделал себе папаху, явно примеривая к себе то, что он сказал в сентенции о Фазиль-хане. Так же, поверху, сделана у черкеса, возле горы, бурка с папахой. Из остальных трех набросков может быть отождествлен мужской профиль слева вверху, с острым носом и свесившейся прядью волос: это портрет А. Н. Оленина, президента Академии художеств, археолога и литератора, пушкинского знакомца, отца Анны Алексеевны Олениной, которой увлекался и к которой сватался Пушкин незадолго перед тем,—год назад. Можно также отметить, что курносый профиль лысого мужчины с бачками встречается, в пушкинской же зарисовке, в Ушаковском альбоме,—это, видимо, один из людей круга Ушаковых.

— Рисунок находится на странице, имеющей в правом верхнем углу черновые строчки: «Благословен и день, и час — Когда [судьба] в горах Кавказа — Судьба соединила нас».

— Датируется рисунок, соответственно пометке, сделанной Пушкиным, 25 мая 1829 года, в Коби.

96

Конь на скале (памятник Фальконета) . . . . стр. 293.

Чернила; 11,5×12 см. Л. Б. Рукопись № 2373, лист 4/1.

— Рисунок точно воспроизводит фальконетовский памятник Петру Первому, но без фигуры самого Петра: переданы все отличительные черты знаменитого монумента,— вид скалы с ее естественными неровностями, связь постамента с бронзовым конем, змей под копытами, условная приподнятость коня на задние ноги со второй точкой опоры на хвосте, соприкоснувшемся с землей. При первом опубликовании рисунка, в брокгаузовском издании Пушкина, у С. А. Венгерова вызвало недоумение наличие в пушкинском наброске седла, узды, стремян и пр., которых нет на памятнике. Ежели бы в руках редактора находился подлинник, он обнаружил бы, что эти детали нанесены Пушкиным другими чернилами, более темными, поверх основных, желтоватых, которыми сделан весь рисунок и черновые строчки стихов рядом; это значит, что в первоначальном виде Пушкин точно передал облик фальконетовского коня, а экипировку добавил потом, пародийно, прочерчивая вместе с тем и части изображения—гриву, шею и пр. Попрежнему стоит вопрос о том, почему Пушкин изобразил памятник без фигуры Петра, так подробно воспроизведя все остальное? Думается, что именно эта особенность позволяет утверждать, что рисунок связан с первым замыслом «Медного всадника»: с постамента исчезает Петр, но не вместе с конем, как в окончательной редакции, а один, — то есть Евгения преследует бронзовая фигура Петра, как мраморная фигура Командора убивает Дон-Жуана в «Каменном госте».

— Рисунок находится в черновиках «Гасуба», у строк: «Когда долины каменистой — Достигли тихие волы, — Уж по-

тухал закат огнистый, — Златя нагорные скалы...» и т. д. Рисунок набросан у левого края страницы раньше появления приведенных черновых строк; поэтому он оттеснил их к правому обрезу листа, так что начала строк расположились вдоль линии скалы, служащей постаментом коню.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, приблизительно 1829 годом.

97

Дама в кресле . . . . стр. 295.

Чернила; 20,5×14,5 см. Л. Б. Рукопись № 2382, лист 23/2.

— Рисунок выдается как величиной, так и художественностью: это самый большой из портретных опытов Пушкина, занимающий две трети страницы в 32×22 см, от нижнего ее обреза — вверх, к тексту, находящемуся у верхнего края листа. Примечательна свобода графического приема, не частая у Пушкина: абрисы фигуры, складки платья сделаны с легко найденной и нестесненной естественностью, почти виртуозностью. Рисунок становится более связанным при передаче лица модели: он идет осторожнее, по кусочкам, кое-где ошибается и исправляет неверности (лоб, волосы, ухо). По характеру рисунка явно, что он должен был иметь для Пушкина важное иконографическое значение: это не вымышленный образ, а старательный портрет. Однако пока нет данных для его отождествления. Во всяком случае исключается напрашивающееся в связи с интимными событиями пушкинской жизни этого года предположение о том, что это портрет Н. Н. Гончаровой. Наброски с Н. Н. Гончаровой иные, да и по возрасту нарисованная дама никак не может подойти к облику шестнадцатилетней Наталии Николаевны. Не портрет ли это ее матери, будущей тещи Пушкина, Наталии Ивановны Гончаровой?

— Рисунок сделан под первым наброском программы неосуществленного замысла: «В Коломне, на углу маленькой площади», читающимся здесь так: «В Коломне avant soirée

больная, капризная, нервная. Он рассеянный, сатирический...» и т. д. Программа содержит семь строк и брошена неоконченной на словах: «Сцена в Коломне — он ссорится», после чего следует обычная небольшая концовка росчерком; слева, у обреза страницы — смазанные чернильные пятна и небольшой женский профиль, иного характера, нежели данный.

— Датируется рисунок предположительно (по указанной программе, далее — по началу «Гасуба» на предыдущем листе 23/1 и наконец — по черновикам стихов: «Поедем, я готов, куда бы вы, друзья...» на листе 24/1)—концом, предположительно декабрем, 1829 года, в Петербурге.

98

Царскосельский лицей . . . . стр. 297.

Чернила; 11×16 см. Л. Б. Рукопись № 2382, лист 31/2.

— Вид Лицея сделан Пушкиным наизусть, на память, но достаточно точно. Лицейские здания взяты с той же стороны, с какой их передают старые литографии,— напр., из коллекции П. Дашкова. Пушкин забыл лишь пилястры на церкви, слева, и полукруг крыши на здании, справа. Все же основные контуры хорошо сохранены его памятью — перед нами настоящий «портрет Лицея»; в данном отношении — это единственный у Пушкина пейзаж бесспорного, а не предположительного, иконографического значения.

— Рисунок сделан в нижней части страницы, после черновика строфы XXV главы восьмой «Евгения Онегина», содержащей наброски исключенных Пушкиным последних строк этой строфы: «Тут был красавец... тут был нах...— Известный важностью нахальной — И также глупостью своей...». Еще ниже находилась строка: «Тут был красавец бальной», но Пушкин зачеркнул ее и поверх стал рисовать Лицей; кончив рисунок, он снова начал ту же строфу: «Тут был...», но опять перечеркнул, прекратив работу совсем.

— Датируется рисунок, соответственно середине восьмой главы «Евгения Онегина», приблизительно переходными месяцами от 1829 к 1830 году.

99

Автопортрет в лавровом венке; Мицкевич; пейзаж с двумя тополями . . . . стр. 299.

Чернила; 11,5×9,5 см. Л. Б. Рукопись № 2373, лист 6/1.

— Главная примечательность рисунка состоит в том, что Пушкин изобразил себя увенчанным венком. Этому нет ни повторений, ни подобий во всей обширной группе его разнохарактерных автопортретов. Рисунок свидетельствует о первом появлении настроений, которые, спустя шесть лет, получили развернутое, программное высказывание в стихах «Памятника» 1836 года. Автопортрет в венке тем любопытнее, что даже перед самим собой, в недоступных никому чужому черновиках, Пушкин не сразу решился утверждать, что он «памятник воздвиг себе нерукотворный»; набросав свое увенчанное лаврами изображение, он стал зачеркивать в нем как раз то, что давало портретное сходство,— характерную линию носа, губ, подбородка. Является ли этот автопортрет отголоском чествования Пушкина в Тифлисе, во время его поездки 1829 года, как предполагает Н. Лернер («Красная нива», 1929 г., № 11), опираясь на сообщение К. И. Савостьянова о том, что во время этого чествования Пушкина «увенчали венком из цветов»? Возможно, что предположение правильно, однако и в этом случае замечательна трансформация цветочного венка в традиционный, вековой, лавровый. Во втором мужском профиле Н. Лернер верно усматривает портрет Мицкевича. Выписки, которые Пушкин сделал из сочинений Мицкевича в этой же рукописи № 2373, несколькими листами далее: 32/2, 33/1, 34/2, 35/1, 35/2, 36/2, 41/2,— подтверждают это указание. Но нет оснований принять замечание о том, что профиль Мицкевича «набросан несколько позднее». Рисунок графически целен и сделан, как обычно

у Пушкина, сразу: двумя профилями и пейзажами. Внимание же Пушкина к Мицкевичу в 1829 году естественно еще и потому, что Мицкевич в это именно время уехал за границу, совершив то, о чем долго и напрасно мечтал Пушкин.

— Рисунок находится на нижней части страницы, на ее левом, внутреннем поле, среди черновиков начала «Гасуба»; он сделан после стихов: «Из мира дольнего, куда — Младые сны его уводят...», у перечеркнутых строк: «Как знать — И дух, как лунь пустынный волен — как знать — Но сумрачный Гасуб... им — сыном недоволен. — Что ж, молвит он, меня старик...».

— Датируется рисунок, соответственно сказанному выше, предположительно концом 1829 или началом 1830 года, в Петербурге.

100

Иллюстрация к «Сказке о попе и работнике его Балде» . . . . стр. 301.

Карандаш и чернила; 35,5×22,5 см. Л. Б. Рукопись № 2378 Б, лист 45/2.

— В группе болдинских иллюстраций это — наиболее развернутая и сознательно проработанная; она — самая большая и по размерам, и самая сложная по технике. Пушкин сделал ее частью карандашом, частью чернилами, частью тем и другим вместе. Он набросал зарисовки не сразу, смешивая приемы и технику, а постепенно, в известной последовательности, необычной для его графических навыков и свидетельствующей, что он придавал значение этому своему иллюстрационному «опусу». Он сначала сделал общую карандашную прорись всех персонажей и околичностей, затем стал проходить по ней чернилами, выверяя и уточняя линии, далее местами принялся работать одними чернилами, декорируя и играя штрихами, наконец — куски иллюстрации, сделанные в карандаше, не тронул совсем, оставляя их в этой мягкой манере. Столь же обдуманно выведены им персона-

жи: Балда, бесенок, старый бес, поп,— наделенные подробностями, оттеняющими их типы; особенно проработано изображение старого беса. Соединение в одной иллюстрации нескольких эпизодов сказки, их расположение: по бокам — действие (состязание Балды с бесенком; расплата с попом) в центре — посрамленный бес, — показывает, что и в композиционном отношении рисунок набросан не случайно, как легло на бумагу перо, а применительно к определенному образцу. Таким образцом, видимо, мыслились Пушкину народные лубочные картинки с нравственно-поучительным содержанием, в которых нередки такие же приемы построения.

— Рисунок находится на обороте листа с концом «Сказки о попе и работнике его Балде». Сделан он, видимо, после того как Пушкин кончил внесение поправок и изменений в переписанный уже набело текст сказки.

— Датируется рисунок, соответственно пометке, сделанной рукой Пушкина под финалом сказки: «13 сент.», — 1830 года в Болдине.

101

Иллюстрация к «Гробовщику» — Чаепитие . . . . стр. 303.

Чернила; 16,5×21,5 см. Л. Б. Рукопись № 2379, лист ненумерован.

— Рисунок иллюстрирует сцену из «Гробовщика»: угощение гробовщиком сапожника Шульца чаем. Он сделан внизу страницы, после слов: «Таким образом, беседа продолжалась еще несколько времени, — наконец сапожник встал, простился с гробовщиком, возобновляя свое приглашение». Наклонность к автоиллюстрациям, проявившаяся впервые в болдинские месяцы, не имеющая аналогий в остальных периодах пушкинского творчества и не свойственная, в частности, предыдущей пушкинской графике, получила в данном рисунке наиболее четкое проявление: «Чаепитие» еще более иллюстрационно, нежели рисунок к «Каменному гостю», — где слабее выражено соответствие тексту, — и более

лаконично и выразительно, чем рисунки к «Домику в Коломне»; где столь же прямые иллюстрационные задачи решены в менее взыскательной художественной форме.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, сентябрем 1830 года, в Болдине.

102

Иллюстрация к «Гробовщику» — Похоронная процессия . . . . стр. 305.

Чернила; 6×21,5 см. Л. Б. Рукопись № 2379, лист 36/2.

— По художественной выразительности и лаконизму приемов этот рисунок лучший во всей небольшой группе пушкинских иллюстрацией к своим произведениям. В нем есть соответствие сардонической мрачности сна гробовщика, — тот же гротеск, где трагическое и смехотворное сливаются. Превосходен рисунок и по разработке темы, и по графической живописности. Он напоминает тот вид набросков пером, который менцелевская графическая традиция получила у нас в ретроспективной романтике Александра Бенуа; пушкинский рисунок, благодаря этим своим чертам, воспринимается почти как произведение девятисотых годов. Для лаконизма приемов, найденных Пушкиным, показательно разнообразие миниатюрных персонажей, следующих за траурной колесницей; они даны немногими, скупыми и решительными штрихами.

— Рисунок находится в черновиках «Гробовщика» и замыкает собой нижнюю часть страницы. Пушкин перечеркнул на ней одиннадцать последних строк и под вымаранной заключительной фразой: «но тут ноги его подкосились и он (чуть не умер) от ужаса остолбенел», — набросал рисунок, воплотивший сон гробовщика.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, сентябрем 1830 года, в Болдине.

103

Наброски к «Гробовщику»: скелеты, лица, гроб . . . . стр. 307.

Чернила; 11,5×21,5 см. Л. Б. Рукопись № 2379, лист 33/1.

— Из трех рисунков, составляющих группу иллюстраций Пушкина к «Гробовщику», эти наброски являются заключительными. Они лишены бытовых черт, которыми отличаются первые две композиции. Разрозненные очерки скелетов, лиц, гроба носят уже обобщающий, почти символический характер. В этом отношении надо отметить эту постепенную убыль реализма сцен: «Чаепитие» (см. № 101) — жизненно, «Похоронная процессия» (см. № 102) — полуусловна, последние наброски — отвлеченны.

— Рисунки находятся в черновиках «Гробовщика» и сделаны в перерыве текста между концом сна Адриана и заключительным абзацем повести: «Солнце давно уже освещало постелю, на которой лежал гробовщик...» и т. д. Они явились, таким образом, «паузой перехода» к финалу.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, сентябрем 1830 года, в Болдине.

104

Ножки; арабески; мужской профиль . . . . стр. 309.

Чернила; 21×26 см. Л. Б. Рукопись № 3271, лист 78/2.

— Рисунок интересен тем, что наброски находятся не только на пустых местах страницы, но и среди текста, поверх написанных и перечеркнутых черновых строк; это одна из типических страниц графической обработки Пушкиным трудно дающегося стихотворения. Следует подчеркнуть, что рисунок сделан на черновиках «Осени», в которой находится знаменитое описание хода поэтического творчества: «И мысли в голове волнуются в отваге, — И рифмы легкие навстречу им бегут...». В данном случае имел место, однако, обратный,

затрудненный процесс, разрешавшийся во время пауз графическими набросками. Они сделаны легкими и быстрыми штрихами и росчерками, свидетельствующими, что переключение в графическую область было решительным. В рисунке две группы набросков: а) женских ножек и б) арабесок. Ножки в туфлях с перевязью, женская нога в ботинке, оголенная до бедра, являются, видимо, здесь предшественниками будущих строк «Осени» об «Армидах младых»: «Когда под соболем согрета и свежа — Она вам руку жмет, пылая и дрожа». Арабески имеют характер явных каллиграфических упражнений, пытающихся создать непрерывной связью штрихов абрисы птиц. Этот опыт Пушкин повторил и дальше, на листе 82/1, среди черновиков финала той же «Осени». Вообще арабески-птицы встречаются у него часто и издавна.

— Наш рисунок сделан среди первых черновых строк «Осени», имеющих следующую редакцию: («Октябрь) уж наступил — С нагих своих ветвей — Последние листы дубрава отряхает — (.....) хладные предвестники дождей — (по небу) стелются и солнце затмевают, — Журча (еще) бежит (за мельницу) ручей — (Пруды уже (....) застывают) — Теперь моя пора (.....) здоровью».

— Датируется рисунок, соответственно черновому тексту «Осени», октябрем 1830 года, в Болдине.

105

Общество в гостиной . . . . стр. 311.

Чернила; 15×21 см. Л. Б. Рукопись № 2371, лист 79/1.

— Страница разделена на две половины: на правой — рисунок, на левой — начало «Осени», как и на предшествующем смежном листе 78/2. Однако на этой странице Пушкин попытался изменить размер и написать «Осень» стихом «Евгения Онегина». Черновик имеет следующий вид: «Уж осень холодом дохнула — На обнаженные поля, — Уже дубрава отряхнула — Последний лист, — уже земля...» и т. д. Этот переход на онегинский размер делает убедительным ссылку Якуш-

кина на известную строфу X главы четвертой «Евгения Онегина»: «Уж небо осенью дышало...», как на прототип нашего отрывка, точно так же это дает известное правдоподобие его предположению, что рисунок, идя по внутренней ассоциативной связи, иллюстрирует одну из сцен «Евгения Онегина»: «Может быть, это Татьяна, ее мать, сестра и Ленский, сообщающий о приезде Онегина — глава III, строфа XXXVI».

— Датируется рисунок, соответственно черновому тексту «Осени», октябрем 1830 года, в Болдине.

106

Египетский колосс; летящие аисты; секира . . . . стр. 313.

Чернила; 30×21. Л. Б. Рукопись № 2371, лист 82/1.

— Эти наброски заканчивают собой черновик «Осени». Они того же стиля, что и рисунки, сделанные в начале строф (см. № 104). Но общность мотивов сводится только к арабескам летящих птиц. Это означает, что, приступая к стихам, Пушкин уже внутренне знал, куда пойдет развитие темы: от картины русской природы, вместе с улетающим караваном осенних птиц, к образам чужих краев. Однако как раз на переломе замысла стихи были брошены; Пушкин оставил их на перечне стран, куда может направиться «корабль» его поэзии. Знаком отказа от дальнейшего писания стали арабески аистов, несущихся на больших крыльях вдаль; между ними, как бы на большой высоте, — статуя египетского фараона на ступенчатой пирамиде; птицы летят мимо нее. Видимо, из всех перечислений (Кавказ, Шотландия, Нормандия, Италия, Швейцария, Флорида и т. д.), которые можно разобрать в черновике, больше всех в последнюю минуту занимал внимание Пушкина Египет: он, в самом деле, т р и ж д ы встречается в строках: зачеркнутый и восстановленный «Египет колоссальный» в левой части страницы; далее — «где дремлет вечность... Пирамиды», среди верхних строк правой ча-

сти; наконец возле рисунка статуи, справа, опять слово «Египет» с начатым, но неразборчивым эпитетом. На этом слове как раз черновик и был брошен.

— Рисунки находятся в третьем варианте последних строк черновика «Осени», — где рифмы «Пирамиды» и «Флориды» указывают, что страны Европы, названные во втором варианте, показались Пушкину недостаточно отдаленными, и он вернулся к первоначальному замыслу, но еще более заострил его сопоставлением Египта и Америки.

— Датируются рисунки, соответственно черновому тексту, октябрем 1830 года, в Болдине.

107

Иллюстрация к «Домику в Коломне»: Маврушка . . . . стр. 315.

Чернила; 9,5×6 см. Л. Б. Рукопись № 2376 А, лист 4/2.

— Две иллюстрации, сделанные Пушкиным к «Домику в Коломне», возникли не в черновиках произведения, а в перебеленном тексте, куда Пушкин стал вносить поправки и изменения. Таким образом, вся вещь была не только автору ясна, но и окончательно отредактирована. Следствием этого было то, что рисунки не носят обычного непроизвольного характера, свойственного пушкинским наброскам черновых рукописей, но представляют собой иллюстрации в точном смысле слова, — картинки к тексту, переводящие в зрительные образы словесное описание. Однако следует отметить, что оба рисунка сделаны не у тех мест повествования, которые они иллюстрируют, а в самом финале вещи, у заключительных строф и после них. Это значит, что Пушкин вернулся к облику мужчины-кухарки, уже подойдя к самому концу отделки последней редакции. Ему, видимо, захотелось сделать то же, что делают все читатели «Домика в Коломне»: представить себе, как может в действительности выглядеть этот не очень правдоподобный герой, столь мужественный по сути дела (авантюра с Парашей), и столь жен-

ственный на вид (обманул наружностью старуху-вдову). В строфе XXX Пушкин так описывает облик стряпухи: «За нею следом, робко выступая,—Короткой юбочкой принарядясь,—высокая, собою недурная,—Шла девушка и, низко поклонясь,—Прижалась в угол, фартук разбирая...». Именно к этому месту относится рисунок, сделанный на полях более поздней, XXXIX строфы. Он показывает, что изобразить Маврушку, как надлежало бы, Пушкину не удалось: в наряде кухарки торчит неприкровенный мужлан, которого менее всего можно принять за миловидную девушку.

— Рисунок находится на левом поле страницы с XXXIX строфой «Домика в Коломне»: «Как, разве все тут? Шутите!»—«Ей-богу!»—Так вот куда октавы нас вели!» и т. д. Он, видимо, сделан во время внесения Пушкиным поправок в переписанный набело текст строфы.

— Датируется рисунок, соответственно пометке Пушкина в конце текста, 9 октября 1830 года, в Болдине.

108

Иллюстрация к «Домику в Коломне»: Мавруша бреется . . . . стр. 317.

Чернила; 12,5×10. Л. Б. Рукопись № 2376, А, лист 5/2.

— Вторая иллюстрация к «Домику в Коломне» изображает переломный момент повествования: старуха, мать Параши, застает кухарку за бритьем. Рисунок сделан Пушкиным уже после окончания исправления, с перебеленного текста, и нанесен на чистую страницу за финалом произведения. Может быть, эта освобожденность от связанности тем, что написано, побудила Пушкина внести известные поправки в детали рассказа: по контексту, вдова, обшарив лачужку и кухню, входит «к себе в покой» и там застает бреющуюся Маврушу,—на иллюстрации старуха прямо подходит к окну и сквозь него, с улицы, застигает разоблачающую сцену. Общий характер этой иллюстрации—в противоположность первой, серьезной и старательной—носит открыто пародийные чер-

ты, с обычными для пушкинской сатирической графики подробностями, выражающими усмешку автора и замешательство изображенных героев: растопыренные пальцы рук старухи, флегматическая кошка с хвостом змейкой, условная расставленность ног и рук Мавруши, и т. п. Здесь есть реминесценции лицейских карикатур и собственных кишиневских сатирических изображений.

— Рисунок находится на обороте листа, содержащего на лицевой стороне две заключительных строфы «Домика в Коломне».

— Датируется рисунок, соответственно надписи, сделанной рукой Пушкина в конце строф: «Болдино 1830 — 9 окт. $5^3/_4$ ч. в.».

109

Виньета-птица к «Истории села Горюхина» . . . . стр. 319.

Чернила; 14×21 см. Л. Б. Рукопись № 2387, А, лист 84/2.

— В пушкинской графике есть несколько постоянных приемов, своего рода любимых упражнений, где Пушкин проявлял, так сказать, «чистое искусство пера»: таковы росчерки, концовки, завитки и т. п. Самой устойчивой и высшей забавой этого порядка являются сложные арабески, образующие очертания птиц. Они начинаются уже в ранних черновиках, разбрасываются по ряду рукописей средних лет и заканчиваются в тридцатых годах. В первой же тетради, № 2364, мы встречаем концовку в виде голубя (лист 28/2), сделанную молодым Пушкиным в 1817 году, в беловом тексте «Опять я ваш, о юные друзья...». Она стремится показать, как владеет стихотворец, переписывавший набело стихи, искусством присяжного писца в области хитрой вязи штрихов и росчерков. Эта концовка, в самом деле, выполнена так, словно бы перо, начав с одного края, вычертило, не отрываясь от бумаги, весь образ распластанной в воздухе пти-

цы и вернуло штрих к исходной точке, откуда началось движение. Однако Пушкину это не удалось, и он прибег к маскировке, чтобы скрыть разрывы штрихов, хотя общее впечатление виртуозной каллиграфии было создано. Наша виньета, сделанная вокруг заглавия «История села Горюхина», отделена от того раннего опыта тринадцатью годами. Ее вычерчивал зрелый Пушкин «болдинской» поры, и у нее иные цели. В ней нет виртуозничания и щегольства, Пушкин над ней не кряхтит и не потеет, не пытается сделать больше, чем может: это, действительно, превосходное искусство чистого штриха, спокойное по приемам, не боящееся бросать и возобновлять линию там, где того требует логика росчерка, играющая ритмами округлостей, их величиной и соотношениями, сохраняющая при каждом движении чувство соразмерности и господство целого. Это одно из самых высоких свидетельств, каким прирожденным дарованием каллиграфа, сказывающимся и в его почерке, был наделен Пушкин.

— Рисунок находится в черновиках «Истории села Горюхина», открывая собой наброски текста. Процесс его возникновения таков: написав заглавие будущей вещи, Пушкин стал перечеркивать его волнообразной линией и, не бросив штриха у последней буквы, вернулся с ним к середине, поднялся закругленными росчерками вверх и вычертил арабеску, ставшую крылом птицы; потом заглавие было обведено линией, с разомкнутыми влево концами, образовавшей туловище. Отсюда спиралями вниз пошел абрис ноги и лапки; затем, одной вязью, слева, дана форма головы с клювом и гребешком и наконец, сначала плавным, потом волнистым штрихом, выведен хвост.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, концом октября 1830 года, в Болдине.

110

Титульный лист к «Драматическим сценам» . . . . стр. 321.

Чернила; 34×22,5 см. Л. Б. Рукопись № 2376 (тетр. № 14), лист 6/1.

— Рисунок является одним из немногих в рукописях Пушкина образцов композиции титульного листа; сочетание заглавия с графическим мотивом проведено по линии трех элементов: надписей, росчерков и изображений. Нынешний вид страницы не является, однако, первоначальным. Пушкин построил лист сперва по вертикали, ограничившись названием («Драматические сцены»), датой (1830) и рисунком (рыцарским вооружением). Боковые рисунки (кусты, деревья, голова), видимо, были добавлены, когда Пушкин стал искать варианты заглавий: «Драматические очерки», «Драматические изучения», «Опыты драматических изучений». Тема основного рисунка и, возможно, голова старика с длинными волосами свидетельствуют, что композиция заглавного листа делалась Пушкиным применительно к «Скупому рыцарю». Это подтверждается также тем, что на листе 19/2, составляющем одно целое с нашим листом, в перечне болдинских работ пометка «Скупой» предшествует остальным названиям «Драматических сцен». Аналогичный рисунок с рыцарским сюжетом, сделанный годом ранее, находится в Ушаковском альбоме: на странице 68/2 там изображен рыцарь в латах, стоящий у стяга с геральдическими лилиями.

— Датируется наш рисунок, соответственно времени окончания работы над «Драматическими сценами», концом «болдинской осени», т. е. ноябрем 1830 года, в Болдине.

111

Сцена из «Дон-Жуана» . . . . стр. 323.

Чернила; 21×23 см. Л. Б. Рукопись № 2376 (тетр. № 15), лист 2/1.

— Рукопись иллюстрирует заключительные стихи первой сцены «Каменного гостя»: «Дон-Жуан: Однако уж и смер-

клось... Пока луна над нами не взошла — И в светлый сумрак тьмы не обратила, — Войдем в Мадрид. — Лепорелло: Испанский гранд, как вор, — Ждет ночи и луны боится, боже...» и т. д. Пушкин набросал этот финал уже на перебеленном тексте «Каменного гостя», вместо первоначального, зачеркнутого варианта. Рисунок возник в связи с этой переработкой и является ее графическим выражением; он сделан после того как были написаны финальные две строки: «Проклятое житье! Да долго ль будет — Мне с ним возиться? Право, нет уж сил...». Оба эти стиха и рисунок сделаны одними чернилами; предшествующие шесть строк — другими, более бледными.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, ноябрем 1830 года, в Болдине.

112

Угол кабинета: письменный стол с античным бюстом, рукописями, книгами и т. п.; книжная полка; внизу — начатый портрет П. В. Нащокина . . . . стр. 325.

Чернила; 22×23 см. Л. Б. Рукопись № 2376 А, лист 19/2.

— Изображение рабочей комнаты, единственное среди рисунков Пушкина, заслуживает тем более внимания, что ряд подробностей свидетельствует о бытовой верности рисунка: это, в самом деле, зарисовка, сделанная не наизусть, не напамять, а закрепляющая пером то, что сейчас находится перед глазами. Пушкин тщательно прочерчивает контуры предметов, передает их взаимное расположение, наносит и выправляет светотени, останавливается даже на мелочах, вроде уголка страницы, свисающей со стола, бумаг, неровно высовывающихся из ящика, кольца на рамке с откидной подставкой; в особенности он старается над античным бюстом, который дается ему не сразу, потому что сложные округлости скульптуры трудно сочетаются с прямыми плоскостями книг, ящика, стола и пр. В этом отношении рисунок много более

прихотлив, нежели простое, почти схематическое изображение окна и куска стола в спальной кишиневского жилища Пушкина, в 1820 году (см. № 12). Какую из своих рабочих комнат зарисовал здесь Пушкин? Ответ зависит от датировки рисунка. Она определяется перечнем произведений, нанесенным на эту же страницу. Он связан с болдинским сиденьем. Таким образом, перед нами кабинет в Болдине, где знаменитой осенью 1830 года Пушкин писал «Драматические сцены», «Домик в Коломне», «Повести Белкина» и пр. Под рисунком, несколько отступя, есть еще мужской профиль. Он брошен неоконченным, — нанесена только линия профиля, глаза, бакены, идущие под подбородок; все же и в таком виде набросок позволяет определить, кого начал зарисовывать Пушкин: в рисунке можно узнать П. В. Нащокина. Подтверждением этому служат и косвенные данные: мысли Пушкина были в эту пору заняты Нащокиным довольно усердно,— о нем говорит болдинское письмо к А. Н. Верстовскому, в холерную Москву: «... Скажи Нащокину, чтоб он непременно был жив, во-впервых — потому что он мне должен; 2) потому что я надеюсь быть ему должен; 3) что если он умрет, не с кем мне будет в Москве молвить слова живого, т. е. умного и дружеского. И так пускай он купается в хлоровой воде, пьет мяту — и по приказанию графа Закревского не предается унынию (для сего нехудо ему поссориться с Павловым, яко с лицем уныние наводящим)...».

— Рисунок находится на странице, содержащей написанный в обратном направлении перечень пяти произведений болдинского периода: «I Окт.—II Скупой—III Салиери—IV Д. Г.—V Plague». Это расположение рисунка, противоположное тексту остальной рукописи, свидетельствует, что изображение нанесено не в один прием с перечнем, а скорее вместе с титульной страницей «Драматических сцен», ибо оно сделано на развороте смежного листа.

— Датируется рисунок, соответственно изложенному выше, осенью, вероятнее всего — ноябрем 1830 года, в Болдине.

113

Дорожные экипажи; сидящая фигура в колпаке; мужской профиль; нога. . . . . стр. 327.

Карандаш; 12×22 см. Л. Б. Рукопись № 2380, лист 54/2...

— Наброски, сделанные в черновиках «Дубровского», интересны примером графических переложений тех образов, которые возникали у Пушкина при работе над вещью, когда, прерывая писанье, он, задумавшись, непроизвольно чертил образы, отражавшие ход мыслей. В черновом тексте, под которым возникли рисунки, говорится, что Владимир Дубровский «пустился в дорогу на перекладных с верным своим Гришею»; зачеркнув эти строчки, Пушкин набросал два дорожных экипажа разных видов, причем в левом, неоконченном рисунке возка он с особенной точностью вычертил заднее сидение, для камердинера—«верного Гриши», а еще левее изобразил ногу человека, согнутую применительно к этому сидению. Фигура голого существа в колпаке, усевшегося на пол, уже знакома по аналогичным эскизам на листе 89/2 в рукописи № 2371 (см. № 72); здесь Пушкин дал вариант такого же умалишенного: его появление связано с письмом старой няньки к Дубровскому, описывающей состояние старика Дубровского, впавшего в детство: «... Он очень плох, иногда заговаривается, и весь день сидит как дитя глупое...». Последним был, видимо, сделан мужской профиль справа. Непосредственной связи с текстом у него уже нет; мысли Пушкина шли на отлет, но тонкой нитью еще соединялись с прерванной работой: французский склад профиля, резко выраженный, с чертами, напоминающими Наполеона, как их обычно изображал Пушкин, позволяет предположить, что, с одной стороны, Пушкин еще думал о развитии сюжета и о превращении Дубровского в м-сье Дефоржа, с другой — уже отрывался от повести и дочерчивал «француза вообще».

— Рисунок находится в черновиках третьей главы «Дубровского», после строк: «В тот же день стал он хлопотать об отпуске и через два дня пустился в дорогу (уложил все добро в чемодан, занял деньги у своего полкового командира) на перекладных с верным своим Гришею».

— Датируется рисунок, соответственно тексту, около 28—29 октября 1832 года, в Петербурге.

114

Портрет Дубровского . . . . стр. 329.

Карандаш; 11×9 см. Л. Б. Рукопись № 2380, «манускрипт карандашом № 11», лист 1/1.

— При первой публикации, в брокгаузовском издании Пушкина, рисунок назван предположительным портретом Дубровского, героя одноименной пушкинской повести. Это обозначение представляется правильным. Набросок лишен жизненных, заостренных черт, свойственных пушкинским изображениям современников. Здесь мужской профиль носит идеализованный характер, подстать своему отражению в повести. Пушкин придал рисунку условную картинность черт, чуть театрализованную облагороженность, нужную для корнета гвардии, сделавшегося романтическим разбойником, поздним русским вариантом шиллеровского Карла Моора. В композиционном отношении надо отметить традиционный треугольник расположения двух строк надписи и профиля, обычный для верхней части титульных листов: это значит, что Пушкин мысленно представлял себе повесть в отпечатанном виде.

— Рисунок находится на заглавной странице с надписью карандашом: «том второй — глава IX»; ниже — очерк головы Дубровского.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, приблизительно концом ноября — началом декабря 1832 года, в Петербурге.

115

Д у э л ь н а ш п а г а х; м у ж с к о й п р о ф и л ь в в ы с о к о м г а л с т у к е . . . . стр. 331.

Чернила; 9×10,5 см. Л. Б. Рукопись № 2387, Б, лист 46/2.

— По графическим приемам это один из самых лаконических набросков Пушкина; в нем сказалась его редкая памятливость к рисунку движений. Это уже видно было не раз по его изображениям лошадей и по зарисовкам «бесовских» сцен. Здесь он столь же свободно передал сложную сцену борьбы на шпагах. Схема нападения и защиты убедительна скупой экспрессией двух фигур, взятых быстрым очерком пера, сразу закрепившим позу выпада, разлет плаща и движение обороны противника. Мужской профиль портретно выразителен, но для отождествления его пока данных нет.

— Рисунок находится в правом нижнем углу страницы с черновиками стихов: «Не розу пафосскую...» и строчками из «Каменного гостя»: «Так это Д. Г. — Так это я — Не правда ли описан — Я извергом бессовестным». Набросок дуэли, видимо, непосредственно связан с бретерством Дон-Гуана и сделан при нанесении на лист приведенных строк.

— Датировка рисунка представляет известные затруднения: стихотворение «Не розу пафосскую» датируется 1835 годом. «Каменный Гость» написан в 1830 году. Повидимому, надо предположить, что к этой странице Пушкин возвращался дважды: сначала набросал несколько строк «Каменного гостя», а через несколько лет на свободном месте написал черновик «Пафосской розы». Тогда датировка рисунка должна соответствовать работе над «Каменным гостем» — ноябрю 1830 года, в Болдине.

116

Мужик за штофом водки . . . . . . стр. 333.

Чернила; 9×13 см. Л. Б. Рукопись № 2374, лист 16/1.

— Рисунок сделан на странице, лишенной текста. Однако он представляет собой иллюстрацию к находящемуся на соседнем листе 15/2 черновику стихотворения: «Сват Иван, как пить мы станем...». Эта связь между текстом и изображением доказывается не только общим сюжетом, но и тем, что рисунок и стихи находятся на развороте двух смежных, непосредственно соединенных страниц.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, предположительно мартом 1833 года, в Петербурге.

117

Портрет Н. В. Гоголя . . . . стр. 334—335.

Карандаш; 8×6 см. Л. Б. Рукопись № 2373, лист ненумерован.

— Рисунок, сделанный на чистой странице, лишенной текста, среди ряда пустых листов рукописи, особенно значителен и художественными качествами, и иконографической важностью. Пушкинские портретные приемы последних лет жизни здесь выразились вполне закончено. Уверенный штрих, очень послушный руке, передает столь же гибко общий склад модели, как и прихотливость подробностей. Карандаш почти не отрывается от бумаги, он легко нащупывает нужные контуры, сразу прочерчивает их и идет дальше. Выразительность этого остроносого, худого лица, с тонкими поджатыми губами, огромна. Она подстать большому профессионалу рисунка. Больше, чем где-либо, здесь проявляет себя поздняя манера Пушкина. Она ищет типичности, а не искажения; она серьезна, а не смешлива. Вместо карикатурного преувеличения, в ней есть лаконизм сведенных воедино основных черт. Сугубый интерес наброска состоит в том, что в нем Пушкин изобразил Гоголя. Это случилось не в начале их знакомства, а в пору наибольшей бли-

зости. Первые встречи были в середине 1831 года, главная же полоса отношений падает на 1833—1834 годы. К этому времени и относится рисунок — повидимому, к концу 1833 года. Облик Гоголя в начале тридцатых годов значительно отличался от того канона, к которому приучили нас его известные портреты, сделанные десятилетием позже и закрепившие его усы и длинные, свисающие на уши волосы. В тридцатых годах, как явствует из гоголевских портретов этой поры, усов он не носил, прическа у него была короткая, на глазах очки: таким зарисовал его в 1835 году Каратыгин. Пушкинский портрет очень близок к каратыгинскому; основная разница — в том, что у Каратыгина прическа взбита хохолком, у Пушкина — она едва намечена, неопределенна и скорее гладкая, чем торчащая. Отличие не очень существенное, ежели принять во внимание, что каратыгинский Гоголь — светский, принаряженный, парадный, а пушкинская зарисовка — домашняя, интимная.

— Датируется рисунок по общему своему положению в рукописи; тетрадь № 2373 содержить наброски «Гасуба», куски «Пиковой дамы», черновики «Родословной моего героя», выписки из Мицкевича, программу и заметки по изданию журнала, письмо к Бенкендорфу 1833 года и т. п. Таким образом, в ней заключен материал нескольких лет, примерно с 1829 по 1833 год. Известно, что эту тетрадь Пушкин брал с собой в поездки 1833 года. Основная группа черновиков тяготеет к 1832—1833 гг. Место рисунка—в середине тетради; возле него, через несколько пустых листов находится второй рисунок, сделанный тоже карандашом и содержащий изображение, свидетельствующее об уральском путешествии 1833 года. Это позволяет с достаточным вероятием датировать портрет Гоголя концом 1833 года, — сентябрем, по дороге в Оренбург и Уральск, или октябрем — декабрем, в Болдине — Москве — Петербурге.

118

Мужская полуфигура в очках, предположительно — портрет А. Ф. Воейкова; рядом — полуфигура с трубкой; мужские профили; головы крестьянина и крестьянки; фигура киргиза; голова лошади... стр. 337.

Карандаш; 26×14 см. Л. Б. Рукопись № 2373, лист ненумерован.

— По своему месту в рукописи этот лист набросков находится в таком же положении, как и предшествующая ему страница с карандашным портретом Гоголя (см. № 117); впереди и позади — ряд пустых листов; сами наброски не сопровождаются никаким текстом, если не считать двух перечеркнутых слов, представляющих собой обратную и прямую транскрипцию фамилии: «Никшуп» — «А. С. Пушкин»; родственны зарисовки гоголевскому профилю и по своей карандашной манере: они легки, уверенны, непринужденны, сделаны сразу, в особенности — значительнейшие из них, — две верхних мужских полуфигуры, набросанные в полуоборот друг к другу. Этими обоими рисунками страница была начата; далее, игрой карандаша, плечо левой полуфигуры перешло в профиль, и от него, вправо и вниз, возникли остальные наброски, закончившись головой крестьянина, нанесенной частично уже поверх начатого выше профиля крестьянской женщины; после этого Пушкин написал свою фамилию в обратном порядке, как это делал когда-то в лицейские годы, повторил ее же в прямом виде, большими буквами, зачеркнул обе надписи и закончил страницу фигурой киргиза, видимо — сидящего верхом, и, рядом, головой лошади в уздечке и поводьях. Среди десяти набросков этого листа портретный характер носят только оба верхних: они так и сделаны, определенными личностями, запечатленными в своих типических особенностях. Положительному определению поддается правая фигура; по всей видимости, это портрет известного желчевика и сатирика, автора «Сумасшедшего дома», Александра Федоровича Воейкова, которого Пушкин изобразил

достаточно точно и тонко, передав его широкие лицо, вихры, очки и пр.; возможно, что своего рода колпак, набросанный над взлохмаченной прической, явился тоже указующей приметой личности, поскольку Воейков, как известно, и себе отвел место в описании «сумасшедшего дома» литературы 1820-х годов. Кого изобразил Пушкин в соседней полуфигуре? В конце 1831 года Пушкин писал Воейкову о впечатлении, которое у него вызвали «Вечера на хуторе» Гоголя. Гоголевские черты соблазнительно видеть и в отдельных частях второй фигуры,— в заостренной худобе лица, в длиннейшем и тонком носе, наконец можно сослаться и на соседство с несомненным портретом Гоголя. Однако все же это — догадки, без сколько-нибудь твердой опоры. Они возможны и хронологически и иконографически, но отнюдь не обязательны. Отождествление остается открытым.

— Датируются наброски, по тем же основаниям, что и предшествующая страница с гоголевским портретом, концом 1833 года, причем фигура киргиза и голова лошади еще более определенно указывают на связь с уральским путешествием Пушкина.

119

Ножка в домашней туфле, на подушке. кресло; ножки . . . . стр. 339;

Карандаш; 13×12 см. Л. Б. Рукопись № 2375, лист 31/2.

— Многочисленные изображения «ножек», разбросанные почти по всем пушкинским рукописям, получили в этом рисунке своего рода апофеозное завершение. Любовная фетишизация «ножки», выраженная у Пушкина с яркостью и настойчивостью в ряде общеизвестных стихотворных строк, нигде в пушкинской графике не выступила с такой высказанностью, как в данном наброске, выросшем в целую композицию. Однако в ней есть и черты необычные. Условная, отвлеченная графика более ранних «ножек» здесь приняла реалистический характер, отмеченный бытовыми подробно-

стями, которые говорят, что на сей раз Пушкин изобразил свою плененность определенным женским существом: домашняя туфелька, отороченная мехом, подушка, на которой покоится приподнятая нога, часть кресла, изображенного рядом,— свидетельствуют о семейном быте. Это значит, что Пушкин зарисовал милую ему деталь интимного облика Наталии Николаевны. Об этом говорят и события внутренней жизни Пушкиных: рисунок сделан в 1833 году — третьем году женитьбы, — который был связан с важными событиями в молодой семье: Наталия Николаевна была уже беременна вторым ребенком, «Сашкой», ребенком, родившимся в июле того же года. Вместе с тем, шло ее круженье на балах, светские победы, принесшие Пушкину обидное камер-юнкерство, и т. п. Набросок ножки в бальной туфельке, перевитой лентами, говорит, видимо, об этом втором плане быта Пушкиных.

— Рисунок находится на листке с черновиком первых двух строк стихотворения: «Царь увидел перед собою — Столик с шахматной доскою» и строфой: «Тут лохань перед собою — Приказал налить водою — Плавать он пустил по ней — Тьму прекрасных кораблей...». Эти строчки нанесены ниже рисунка, заполнившего всю верхнюю половину страницы: видимо, стихи были начаты после того как рисунок в основной части уже был сделан.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, предположительно второй половиной (октябрем?) 1833 года. Место — видимо, один из этапов поездки на Урал, столь богатой письмами Пушкина к жене.

120

Две лошади . . . . стр. 341.

Чернила; 7×5 см. Л. Б. Рукопись № 2373, лист 19/2.

— Рисунок дает еще одну разновидность излюбленных Пушкиным зарисовок лошадей. Набросок представляет собою среднее звено между линейными очерками, в которых специальное внимание Пушкина было направлено на пере-

дачу движения лошади на воле, — типа листа 61/2 рукописи № 2371 (см. № 70), — и обычным рисунком, детализированным и статичным, как на листе 71/2 рукописи № 2387 (тетр. № 5) (см. № 127). Данный лист, 19/2, используя технику второй манеры, сохраняет одновременно динамичность первой.

— Рисунок находится среди черновиков «Родословной моего героя», на странице, начинающейся строками: «Андрей, по прозвищу Езерский — Родил Ивана да Илью...», и связан с образом разгромленного Елизаром Езерским татарского табора: «...Нате[ши]лся себе на воле, — Ударив с тыла в табор их — С дружиной суздальцев своих». Рисунок расположен у приведенных строк на левом, наружном поле страницы.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, предположительно октябрем — началом ноября 1833 года, в Болдине.

121

Пейзаж у реки (со зданиями на холмах) . . . . стр. 343.

Карандаш; 20×25,5 см. Л. Б. Рукопись № 2372, лист 55/2.

— Рисунок входит в небольшую группу пейзажей того же характера и того же времени и знаменателен в художественном отношении своей особой живописной артистичностью, которая у Пушкина встречается в рисунках очень нечасто; он воспроизводит, видимо, по памяти, речной пейзаж, который Пушкин мог видеть во время своего путешествия в Оренбург, в летние месяцы 1833 года. Маршрут этого путешествия позволяет предположить, что на рисунке изображена Волга. О том, что волжский пейзаж в это именно время вошел в зрительную память Пушкина, свидетельствует набросок стихотворения того же, 1833 года: «Если ехать вам случится», где есть строчки: «...Там, где вольный и отлогий — Путь над Волгою лежит...».

— Датируется рисунок, по аналогичному наброску между листами 55—56 (см. № 122), второй половиной ноября 1833 года, в Петербурге.

122

Пейзаж у реки (с деревом и церковкой) .... стр. 345.

Карандаш; 20×25, 5 см. Л. Б. Рукопись № 2372, лист 55—56/2.

— Этот лист, на котором находится разновидность речного пейзажа, нарисованного на листе 55/2 (см. № 121), дает возможность точно датировать оба рисунка, равно как и третий вариант на лицевой стороне листа. Дата устанавливается по черновику письма к И. И. Дмитриеву, непосредственно примыкающего к рисунку: «Милостивый Государь Ив. Ив., имев всегда счастье пользоваться благосклонностью вашего превосходительства, осмеливаюсь ныне обратиться к вам с всепокорнейшей просьбой...» и т. д. Просьба касается бумаг, нужных Пушкину для работы над «Историей Пугачева», а письмо датируется второй половиной ноября 1833 года. Оно набросано тем же карандашом, каким сделаны пейзажи. Повидимому, рисунок является выражением возникшего при составлении письма воспоминания о Волге, которую Пушкин переехал во время своего «пугачевского» путешествия.

123

Пейзаж с дорожным экипажем. . . стр. 347.

Чернила; 21×16 см. Л. Б. Рукопись № 2374, лист 2/1.

— Рисунок, по характеру пейзажа, видимо, относится к той же волжской группе, что и наброски в № 2372, листы 55/2 и 55—56/2 (см. № 122). Связь с путешествием Пушкина засвидетельствована совершенно виртуозным наброском дорожного экипажа, запряженного тройкой мчащихся лошадей. Поскольку рисунок относится приблизительно к 1833 году, можно предположить, что мы имеем дело с тем же путешествием в Оренбург, что и на листах рукописи № 2372.

— Рисунок сделан среди двух карандашных записей: в первой части страницы — греческий текст и русский перевод

начала «Одиссеи» (для «рисунка странствий» — это примечательно); в левой части — перечень названий художественной и критической прозы.

— Датируется рисунок, соответственно наиболее поздним названиям этого перечня, приблизительно концом 1833 года, в Петербурге.

124

Летучие мыши . . . . стр. 349.

Чернила; 20, 5×8, 5 см. Л. Б. Рукопись № 2377, А (№ 18), лист 29/2.

— Рисунок носит типический характер книжной виньетки романтической школы, со ставшим уже каноническим расположением элементов: летучей мыши на фоне луны, среди ночного неба, окаймленного волнистым узором облаков. Композиции рисунка, особенно — форма летучей мыши, ритмически раскинувшей крылья прямо в центре лунного диска, говорит о том, что это не столько вольное сочинение пушкинской фантазии, сколько воспроизведение, может быть — напамять (судя по второй пробе, сделанной тут же рядом), виденной книжной иллюстрации.

— Рисунок сделан на странице с программной записью «Мыслей на дороге», посвященной характеристике Москвы («Что была Москва? Мнение Екатерины. Что Москва теперь? Отчего сие происходит?» и т. д.), и первым отрывком будущего описания («Куда девалась эта старая, блестящая, милая Москва, Москва, воспетая Дмитриевым и Боратынским»), переписанного затем, в новом варианте, на следующую половину листа 22/1. Рисунок набросан наискось к тексту и появился, повидимому, раньше записи, так как запись прижата к самому краю страницы и явно считается с наличием уже имеющегося графического наброска; кроме того, запись и рисунок сделаны разными чернилами.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, декабрем 1833 года, в Петербурге.

125

Портрет Вольтера и автопортрет... .... стр. 351.

Чернила; 11,5×4, 5 см. Л. Б. Рукопись № 2387 (тетр. № 6), лист 33/2.

— Сочетание изображения Вольтера и автопортрета было однажды Пушкиным уже сделано десятилетием раньше (см. рукопись № 2370, лист 4/1). В данном рисунке Пушкин дал новый вариант: Вольтер изображен не в интимном виде, как в рукописи № 2370, а в официальном выходном парике. Этот облик Вольтера повторен Пушкиным еще раз в большом, детальнее разработанном профиле, нарисованном спустя два года, на титуле статьи о Вольтере (см. № 131). Сопоставление вольтеровского облика со своим, пушкинским, бегло намеченное в рукописи № 2370, здесь проведено крепко и отчетливо; рассматривая технику рисунка, можно заметить, что, набросав оба профиля, Пушкин затем вторично, в один прием, еще раз прошелся по линиям профиля Вольтера и своего автопортрета, подчеркнув их характерные особенности.

— Портрет Вольтера непосредственно связан с упоминанием о Вольтере, находящимся в постскриптуме одной из заметок статьи «О русской литературе, с очерком французской»: «P. S. Не должно думать, однако ж, чтоб и во Франции не остались никакие памятники чисто ром (...) поэзии, — сказки Лафонтена и Вольтера, и Дева сего последнего носит на себе ее клеймо». Рисунок находится на левом наружном поле страницы, частично задевая текст, и, видимо, сделан в перерыве между окончанием приведенного постскриптума и новой заметкой, начинающейся словами: «Но не можно отучить от некоторых врожденных привычек...».

— Датируется рисунок, соответственно тексту, 1834 годом.

126

Рисунок с «Гибели Помпеи» К. Брюллова .... стр. 353.

Чернила; 9×9, 2 см. Л. Б. Рукопись № 2374, лист 19/1.

— Рисунок является свидетелем того, что появление «Гибели Помпеи» в Петербурге, в 1834 году, было событием и для Пушкина. Среди его рисунков это—единственный, точно установленный пример непосредственного воспроизведения определенной картины. Однако показательно также и то, что рисунок носит такой же мимолетный, необработанный характер, как и стихотворные наброски к «Гибели Помпеи», которые находятся на обоих смежных листах 18/2 и 19/1 и с рисунком связаны прямо. Рисунок расположен под стихами правого листа 19/1, отличающегося наиболее черновым видом, с повторением одних и тех же слов в разных сочетаниях: «Содрогнулась земля, шатнулся город — Пламя...» и т. д.; перечеркнув последнее испробованное повторение «Содрогнулась земля...», — Пушкин, бросая недающиеся стихи, воспроизвел на-память одну из центральных групп композиции «Гибели Помпеи»: старца, несомого сыновьями по улице. — Датируется рисунок, как и текст, временем появления картины в Петербурге: августом — сентябрем 1834 года.

127

Лошадь у гор .... стр. 355.

Чернила; 7, 5×20 см. Л. Б. Рукопись № 2387 (тетр. № 5), лист 71/2.

— По отношению к основному, находящемуся на странице тексту, рисунок расположен вниз головой. В таком же положении находится и надпись: «Путешествие в Арзрум в 1829 году». Рисунок связан с ней непосредственно и вместе с ней появился на листе 71/2 раньше главного текста, заполнившего страницу. Таким образом, он носит характер своего рода заглавной заставки, сделанной перед приступом к

работе, не получившей осуществле́ния сразу и продолженной спустя некоторое время на перевернутой в обратном положении странице. Текст вокруг рисунка представляет собой первую редакцию предисловия к «Путешествию в Арзрум». Набрасывая его, Пушкин обошел рисунок, пощадив его и оставив нетронутым. Рисунок расположен среди строк: a) «... Признаюсь, обвинения французского писателя были мне досадней, чем площадная брань, к которой приучили меня отечественные журналы»; b) «...Из отличных русских поэтов, бывших в Тур. пох., я знал только А. Хомякова и А. Н. Му...».

— Датируется рисунок, соответственно «Предисловию», апрелем 1835 года, в Петербурге.

128

Заглавная виньета к «Страннику» . . . . стр. 357.

Чернила; 5,5×17,5 см. Л. Б. Рукопись № 2377 А (№ 5), лист 5/1.

— Одна из прекраснейших виньет, сделанных Пушкиным в качестве украше́ния к началу рукописного текста. Ее тонкость и уравновешенность характерны для пушкинских иллюстраций к произведениям, уже вышедшим из чернового состояния и получившим первую беловую редакцию. Все же и эта виньета возникла в результате дальнейших исправлений перебеленного отрывка. Процесс ее возникновения явствен: перечеркнув две строчки, служившие началом («В великом городе жил некий человек — В беспечной суете проведший целый век»), и открыв стихотворение следующим двустишием («Однажды странствуя среди долины дикой — Внезапно был объят [он] я скорбию великой»), Пушкин превратил черты, покрывшие обе отброшенные начальные строчки, в поле, над которым ритмически нанес очерки кустов и травинок, обвел ими, в виде традиционного овала книжных виньет, название поэмы, и справа сильным очертанием покосившегося креста дал символический итог ее внутреннему

замыслу. Цельностью и законченностью построения рисунок очень редок в пушкинской графике; сопоставить его можно разве лишь с еще более сложной и явственно подражающей книжным украшениям заглавной страницей сказки о «Золотом Петушке».

— Рисунок находится возле самого обреза верхней части страницы, над I строфой «Странника».

— Датируется рисунок, соответственно тексту, концом июня 1835 года, — может быть, тем же 26 июня, которым помечены текст и рисунок V строфы на листе 46/2 (см. № 129).

129

Сумасшедшие . . . . стр. 359.

Чернила; 10, 5×11, 5 см. Л. Б. Рукопись № 2377 А (№ 5), лист 46/2.

— Рисунок на эту же тему находится в одной из более ранних рукописей 1828 года (см. № 72), но данный набросок значительно отличается от первого: там Пушкин вел обработку сюжета главным образом при помощи внешних атрибутов, характеризующих облик умалишённых, настоящий же рисунок менее эффектен и формален, — внимание Пушкина занято здесь внутренним состоянием изображаемых лиц: сосредоточенностью скривившегося идиотика, возбуждением жестикулирующей женщины, кротостью лица блаженного. Подобная психологизация очень редка в пушкинских рисунках. Следует отметить черты переработанного, но явного автопортретизма (линия профиля, глаза, бакенбарды), которые Пушкин придал лицу блаженного, примерив к себе, таким образом, еще одну метаморфозу подстать стольким другим и как бы смешивая своего вымышленного «странника» с самим собой.

— Рисунок находится на перебеленной и вновь исправленной V части «Странника» и стоит в более или менее прямой ассоциативной связи с его содержанием. Он расположен в нижней части страницы, по левому краю, у строк: «Кто поно-

сил меня, кто на смех поднимал, — Кто силой воротить соседям предлагал». Он был сделан, видимо, во время обработки последних строк этой части: «Иные уж за мной гнались, но я тем боле — Спешил перебежать городовое поле...» и т. д., при переходе к наброску IV части, находящемуся в самом низу страницы: «Пошел я вновь бродить... изнывая — И взоры вкруг себя со страхом обращая».

— Датируется рисунок, согласно пометке, сделанной рукой самого Пушкина на данном листе, — «26 июня 1835 г.», в Петербурге.

130

Фигура Л. С. Пушкина, в военном мундире . . . . стр. 361.

Чернила; 12, 5×6, 5 см. Л. Б. Рукопись № 2384, лист 60/2.

— Среди пушкинских рисунков это — одна из редчайших зарисовок в рост целой фигуры, подробно очерченной и отделанной. Она была выполнена двумя частями: сначала Пушкин тонкими штрихами набросал лицо, затем приделал фигуру, причем ее обработка далась ему много труднее: он по нескольку раз проходил по контурам, выправлял их, а вдоль груди проложил тень, чтобы скрыть первоначальную, слишком выпяченную, линию. Рисунок имеет явно карикатурный характер. Кого он изображает? Сравнение с портретом Л. С. Пушкина в Ушаковском альбоме (см. № 86) и в особенности с известной большой головой, карандашом, сделанной Орловским, позволяет с полной определенностью утверждать, что Пушкин изобразил «курчавого брата», «Лайона», «Леона» — Льва. Почему облек он его в военный мундир? — Ответ на этот вопрос тесно связан с датировкой как самого рисунка, так и стихотворного черновика, под которым сделан набросок. Лев Сергеевич был дважды на военной службе: первый раз с 1827 по 1832 год, когда уволился в чине капитана; и вторично — с 1836 года, 13 июля, когда поступил в кавказские войска в чине штабс-капитана по

кавалерии и пробыл на службе пять лет, до октября 1841 года. Стихи: «Я думал сердце позабыло...», с которым графически связан рисунок, датируются предположительно 1835 годом; тем самым военная форма Льва Пушкина попадает как-то в промежуток между первой и второй его службой; это неправдоподобно. Отсюда следует, что рисунок Пушкина дает основание передвинуть датировку стихов на несколько месяцев вперед и связать рисунок с получением Пушкиным известия, что Лев Сергеевич снова поступил или ходатайствовал о поступлении на военную службу.

— Рисунок находится под черновым наброском стихотворения: «Я думал, сердце позабыло — Способность легкую страдать» и т. д. Начав новое восьмистишие: «Гляжу, предаться не дерзая — Волненью грустному души, — Я ужасаюсь неге влажной — Твоей...», Пушкин зачеркнул все эти новые строчки и под ними нарисовал фигуру.

— Датируется рисунок, соответственно вышеизложенному, первой половиной (или июлем) 1836 года, в Петербурге.

131

Вольтер . . . . стр. 363.

Чернила; 11, 5×9, 5. Л. Б. Рукопись № 2386 В, лист 11/1.

— По художественности рисунка — это один из лучших образцов пушкинской портретной графики. Для оценки легкости и уверенности изображения важно, что он замыкает собой целую серию вольтеровских портретов, сделанных Пушкиным. В частности, данный рисунок представляет собой разработанный вариант наброска того же характера, находящегося в рукописи № 2387 (тет. № 6), лист 32/2 (см. № 125). По сочетанию элементов — надпись и портрет — рисунок как бы компанует заглавный лист к статье Пушкина о Вольтере. Это один из немногочисленных у Пушкина примеров титула для его критических заметок; начало самой статьи: «Недавно издана в Париже переписка Вольтера с пре-

зидентом де-Броссом...» и т. д. — находится на следующем листе, 12/1.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, летом 1836 года, в Петербурге.

132

Портрет поэта В. Г. Бенедиктова. . . стр. 365.

Чернила; 7×5 см. Л. Б. Рукопись № 2386 В, лист 23/1.

— Лист имеет вид точно бы титульной страницы: Пушкин сделал ее для названия своей статьи о «Фракийских элегиях» В. Теплякова, которую начал на следующих страницах. Он написал заглавие в три строчки: «Фракийские элегии — Стихотворения Виктора Тепля—кова. 1836», — затем нарисовал мужской портрет и, вернувшись к первой строке, чтобы исправить букву и обозначить сноску, провел над портретом черту и написал: «Отпечатана и на-днях поступает в продажу». В этих условиях казалось бы естественным ожидать, что и сделанное в середине листа изображение передает облик В. Г. Теплякова, которому Пушкин дает далее такую высокую оценку. Однако этот лист является одним из разительнейших примеров того, какими сложными бывали внутренние, подземные ходы ассоциаций, образующих связь между пушкинскими писаньями и рисунками, им сопутствующими. Погрудный набросок мужской фигуры изображает не Теплякова, а другого поэта, В. Г. Бенедиктова, передавая подчеркнуто, можно сказать — безжалостно, хоть и без грубых нажимов, всю неказистость лица модели, с коротким носом, тяжелой линией губ и общим вульгарным складом головы мелкого чиновничьего служаки. Чем было обусловлено появление бенедиктовского портрета среди заглавия критической заметки о Теплякове? Думается, тем, что пушкинские похвалы «Фракийским элегиям» явились едва ли не демонстративным противовесом повальным восторгам, которыми была в эту пору встречена первая книжка стихов Бенедиктова, неожиданно выступившего в литературе. Она появилась в

1835 году; ею зачитывались все; она заняла место центрального события поэтического дня; даже Жуковский, человек иных вкусов и иной школы, проявил восторженность. Но Пушкин (да еще Белинский и Полевой) остался разборчив, холоден и строг, и на вопрос о своем отношении к бенедиктовской книжке отозвался боковой фразой, что там есть сложные рифмы и неплохие сравнения. Статья о стихах Теплякова была ответом на то, что с пушкинской точки зрения было настоящим явлением поэзии; в навыках Пушкина это не было новостью: такими контрходами были его противоположения Дельвига, Боратынского и других людей своей школы случайным кумирам дня. Презрительная зарисовка Бенедиктова в начале апологии Теплякова, видимо, явилась графическим разрядом чувства, побудившего его подчеркнуть значение выходящего в свет второго тома тепляковских стихотворений, содержащего «Фракийские элегии».

— Датируется рисунок, соответственно тексту заметки, августом 1836 года, в Петербурге.

133

Портрет Байрона; женский профиль... . . . . стр. 367.

Чернила; 10×11 см. Л. Б. Рукопись № 2384, лист 32/2.

— По сходству, приближающемуся к общеизвестным типам иконографии Байрона, это — один из наиболее связанных традиционностью портретных набросков. Здесь Пушкин вольничал в очень скромной степени. Едва ли не один только большой портрет Вольтера (см. № 131) может сравниться с этим в следовании старым канонам изображений. В обоих случаях Пушкин не столько интерпретировал на свой лад, сколько заимствовал у готовых образцов байроновской и вольтеровской иконографии. В портрете Вольтера все же это менее сказалось, чем здесь. Там Пушкин хотел дать скорее каноническую схему лица, чем перерисовку,—здесь он имел в виду передать определенный портрет Байрона.

Об этом говорит дробность деталей, несвободная растушовка, неоднократное возвращение пера на уже пройденные чернилами места, многочисленные исправления и т. п. И в самом деле, можно назвать в группе байроновских изображений тот оригинал, которому следовал Пушкин: это — известный портрет работы Sanders'а, один из наиболее распространенных в гравюрных воспроизведениях начала XIX века. Можно думать, что именно этот тип Байрона был Пушкиным подарен в 1828 году Анне Николаевне Вульф с надписью: «Presenté par Alexandre Pouchkine á m-lle Annette Woulff L'an 1828». Что касается женского профиля, набросанного справа от портрета, его эскизность и неоконченность дают достаточно данных для твердого отождествления; все же общие черты лица, их заостренность, характерность прически позволяют предположить, что пушкинский набросок имел в виду знаменитую возлюбленную Байрона, итальянку, графиню Гвиччоли.

— Рисунок находится внизу страницы с черновиком стихов: «Вновь я посетил...»; рисунок сделан после брошенных строк: «...Об испытаньях юности моей — О (клевете), о строгом осужденьи — О (милой) дружбе, сердце уязвившей — Мне горькой (....) обидой». Характер этих строк, может быть, дал Пушкину внутренний переход к байроновским ассоциациям и уподоблениям.

— Датируется рисунок, соответственно тексту, сентябрем 1836 года.

II

134

С. Чириков. «Портрет лицеиста С. Ломоносова» . . . . стр. 381.

Итал. карандаш; 23, 4×18, 2 см. Справа внизу: «Чириков». На листе бумаги на столе: «1816. 14 апр. Имп. Лицей». Третьяковская галлерея.

135

С. Чириков. «Портрет неизвестного» . . . . стр. 383.

Пастель; 24×21 см. Слева внизу дата: «1824». Пушкинский Дом Академии наук.

136

С. Чириков. «Портрет Ф. П. Калинича (?)». 385. . . . .

Акварель; 39, 5×33, 5 см. Справа внизу инициалы и дата: «С. Ч. 1827». Частное собрание.

137

С. Чириков. «Портрет двух мальчиков» . . . . стр. 387.

Акварель; 31, 3×29,7 см. Справа внизу дата: «1824». Пушкинский Дом Академии наук.

138

А. Илличевский. «Тройка» . . . . стр. 389.

Акварель; 12×19, 4 см. Справа внизу дата и подпись: «1813 года июня 28 дня. Илличевский». Пушкинский Дом Академии наук.

139

А. Илличевский. «Лицейские преподаватели, ищущие милости графа Разумовского» . . . . стр. 391.

Акварель; 11×19 см. Пушкинский Дом Академии наук.

140

А. Илличевский. «Кюхля и чорт» . . стр. 393.

Акварель; 11×19 см. Пушкинский Дом Академии наук.

141

А. Илличевский. «Лицеисты под окнами булочной» . . . . стр. 395.

Акварель; 17, 5×23 см. Пушкинский Дом Академии наук.

142

А. Мартынов. «Лошади на водопое» . . . . стр. 397.

Итал. карандаш; 34×49, 5 см. Справка внизу: «Аркадий Мартынов»; слева внизу: «Марта 26 дня 1813 года». Пушкинский Дом Академии наук.

143

В. Вольховский. «Портрет Нарышкина». . . . . стр. 399.

Итал. карандаш; 29, 5×24. Справа внизу: «В. Вольховский», ниже: «без поправки»; посредине внизу: «Портрет князя Куракина». Пушкинский Дом Академии наук.

144

В. Вольховский. «Голова варвара» стр. 401.

Итал. карандаш; 33×24 см. Слева внизу: «С бюста»; еще ниже: «В. Вольховский». Пушкинский Дом Академии наук.

145

В. Вольховский. «Иоанн Креститель». . . . . стр. 403.

Итал. карандаш; 37×23, 7 см. Справа внизу: «Владимир Вольховский». Пушкинский Дом Академии наук.

146

К. Костенский. «Гусар». . . . . стр. 405.

Чернила; 38×27, 5. Слева внизу: «Рисовал К. Костенский 1813 г. Апреля 10 дня». Пушкинский Дом Академии наук.

147

Н. Корсаков. «Мельница». . . . . стр. 407.

Итал. карандаш; 16, 5×26 см. Справа внизу: «Рисовал Н. Корсаков». Пушкинский Дом Академии наук.

148

И. Пущин. «Мельница» . . . . стр. 409.

Итал. карандаш; 8, 5×14, 5 см. Справа внизу: «1813 года 2 июня. Рисовал Пущин». Пушкинский Дом Академии наук.

149

М. Корф. «Скачущая лошадь». . . . стр. 411.

Итал. карандаш; 20, 5×30, 5 см. Справа внизу: «Модест Корф». Пушкинский Дом Академии наук.

150

К. Данзас. «Птица» . . . . стр. 413.

Итал. карандаш; 11, 5×16, 5 см. Справа внизу: «К. Данзас». Пушкинский Дом Академии наук.

151

И. Малиновский. «Ангел». . . . . . . стр. 415.

Итал. карандаш; 26×21 см. Справа внизу: «Рисовал Иван Малиновский». Пушкинский Дом Академии наук.

152

А. Пушкин. «Продавец кваса» . . . . стр. 417.

Итал. карандаш; 34, 5×23 см. Справа внизу: «Рисовал Александр Пушкин». Пушкинский Дом Академии наук.

153

А. Пушкин. «Собака с птичкой» . . . стр. 419.

Итал. карандаш; 16×31 см. Справа внизу: «Рисовал Александр Пушкин». Пушкинский Дом Академии наук.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

СОДЕРЖАНИЕ

Редактор А. Н. Тихонов.
Худ. ред. М. П. Сокольников.
Литературно - технич. наблюдение А. Н. Плавильщиков.
Техн. ред. Л. А. Фрязинова.
Набл. на произв. М. И. Козлов.

* * *

Сдана в набор 1. X. 32.
Подписана в печать 29. IV. 33.
Тираж 5 300 экз. Уполномоченный Главлита Б 24072. ЗТ-1271. «Ас» 23.
Инд. А-6. Ав. л. $13^3/_4$. П. л. $29^1/_2$ + 4 вкл. Бумага. $62 \times 88^1/_{16}$. Тип. зн. на 1 бум. л. 60480. Зак. № 1271.

* * *

Отпечатано в 16 тип. треста «Полиграфкнига», Москва, Трехпрудный пер., 9

Цена Р. 11. 50
Переплет Р. 2. 50